Soledad Puértolas

LA VIDA OCULTA

Premio Anagrama de Ensayo

No han sido pocos los escritores que, junto a sus obras de ficción, han ido sacando a la luz sus propias reflexiones sobre algunos aspectos del oficio o la vocación de escribir, los riesgos que conlleva, la necesidad de publicar, la tentación del silencio, la búsqueda de puntos de apoyo y de señales, de compañía, complicidad y estímulo, en el vasto legado literario. Este libro, que se incluye dentro de esta corriente, supone una toma de postura de Soledad Puértolas, autora de novelas y de numerosos relatos breves en lo que hace a sus prioridades, gustos y afinidades literarias, lo cual resultará de evidente interés para los lectores de la actual narrativa española, en la que escasea este tipo de reflexión. En la última parte del libro, Soledad Puértolas nos hace el relato del punto de partida de sus novelas y de algunos de sus cuentos, en una suerte de ejercicio literario que, huyendo de la explicación al lector que los autores deben evitar, sirve de ejemplo final de uno de los temas que constituyen la materia de reflexión del libro: los confusos límites entre vida y literatura.

Soledad Puértolas

La vida oculta

ePub r1.0
Titivillus 02-07-2023

Soledad Puértolas, 1993
Imagen de cubierta, «Colonel Charles Denby's Desk» (detalle), John Stuart Ingle, 1985, colección particular

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

El día 24 de marzo de 1993, el jurado compuesto por Salvador Clotas, Román Gubern, Xavier Rubert de Ventós, Fernando Savater y el editor Jorge Herralde concedió el XXI Premio Anagrama de Ensayo a *La vida oculta* de Soledad Puértolas.

A Diego y Gustavo, que defienden con convicción sus gustos literarios.

PRÓLOGO

Creo que fue Anthony Burguess quien dijo: «El escritor, siempre hablando de lo que no sabe…». Si definimos al escritor como al profesional de la escritura, si lo que destacamos en él es su capacidad de expresión, de dar forma a los sentimientos y a las emociones, a la vida, transformándolos en pensamientos, en frases, en literatura, su campo de acción parece ilimitado y, sin deliberación, convertimos al escritor en un experto en todas las amplias y vagas cosas de la vida. Este parece ser entonces su terreno, las grandes pasiones y las más pequeñas e insignificantes emociones. Y, más que nada, su relación con el mundo, con sus semejantes. Sobre todo esto, el escritor tiene sus propias teorías, experimenta con la vida que da a sus personajes y con el mundo que él mismo crea, y, en cierto modo, aprende, conoce cosas nuevas.

Así considerado, el oficio del novelista nos remite a una de las cuestiones debatidas en los diálogos de Platón. A la pregunta de Sócrates sobre la retórica, Gorgias contesta: «El orador es capaz de hablar contra toda clase de personas y sobre todas las cuestiones, hasta el punto de producir en la multitud mayor persuasión que sus adversarios sobre lo que él quiera; pero esta ventaja no le autoriza a privar de su reputación a los médicos ni a los de otras profesiones, solamente por el hecho de ser capaz de hacerlo, sino que la retórica, como los demás medios de lucha, se debe emplear también con justicia». Grave y casi irresoluble cuestión esta de la justicia, como la de la verdad o la felicidad, y Sócrates rebate los argumentos de los retóricos: ellos no son expertos en estas difíciles materias, simplemente son extraordinariamente hábiles para hablar, son maestros de la persuasión, lo cual, dice Sócrates, no es arte sino adulación. No siempre están en nuestra conciencia, pero el eco de estas frases planea sobre cualquier conversación que tenga por

objeto los móviles y las aspiraciones del espíritu creativo, y a esas aspiraciones pertenece la literatura, a eso aspiran los novelistas, que no son oradores, desde luego, o, al menos, no son exactamente oradores, pero que participan de algunas de las cualidades de ese oficio y de bastantes de sus peligros.

De todos modos, el novelista se distingue, frente al orador, en que, si bien los dos pueden construir sus obras lejos del público (aunque los grandes oradores, suponemos, improvisan sus discursos), el momento del contacto directo con el público no suele llegar nunca para él, y si llega, no está directamente relacionado con el ejercicio de su oficio. El novelista es persona mucho más solitaria que el orador, y su distancia con el público es inmensa. Tal vez por eso tiene bastante tiempo para pensar, meditar y divagar y no es raro que, mientras escribe, o cuando descansa de escribir, mientras imagina los acontecimientos y los detalles que irán tomando cuerpo en la novela, cuando habla con los demás, cuando debe contestar a preguntas sobre el oficio, vaya teniendo sus respuestas, vaya elaborando sus pequeñas, fragmentarias teorías sobre la creación literaria, y aunque siempre concluye, creo yo, que no es experto en nada concreto, sabe que su campo de acción, de opinión y reflexión es la vida, la amplia y complicada vida.

Espía, observador secreto, el novelista va creando silenciosa, sigilosamente, la vida sobre el papel, y lo cierto es que no da muestras de ello en su propia vida: parece un ciudadano como los demás, con sus extravagancias y peculiaridades, como cualquiera. Pero esa vida construida en secreto irrumpe repentinamente en el tumulto del mundo en forma de libro y se produce entonces una especie de más o menos audible rumor. La recepción puede ser cálida, entusiasta, indiferente, incluso hostil. Es entonces cuando se comprende que el libro no es inofensivo, porque nada es completamente inocente en el mundo, y es raro que las palabras escritas por una persona no toquen o afecten, de forma inesperada, a una fibra sensible, un principio vulnerable, de otras personas.

Este momento de la publicación y las nunca previsibles y diversas reacciones que acusan los lectores produce también no poca materia de reflexión para el escritor, y nuevamente aquí se marcan las distancias frente al orador, que ve y observa al público mientras habla y puede, si así lo desea, acomodar el tono y

contenido del discurso a la mudable receptividad de su auditorio. Pero el novelista, desprendido ya del libro, bien sabe que lo escrito, escrito está y, creo que por fortuna para él, porque lo convierte en un ser mucho más independiente y, por tanto, mucho más libre, no puede ya cambiar nada. Así que no le queda, de nuevo, sino pensar y, desde su vida oculta, elaborar pequeñas y también fragmentarias teorías sobre las reacciones del público y sobre lo que él habría esperado que sucediera cuando el libro viera la luz…

Hay, en suma, mucha materia y mucho tiempo de reflexión para el novelista, y no han sido pocos los escritores que, junto a sus novelas, han ido sacando a la luz sus propias reflexiones sobre la literatura. Dentro del cobijo que ofrece esta corriente, yo misma he publicado aquí y allá algunos comentarios sobre la obra de determinados autores y sobre algún aspecto del acto de escribir o de la vida del escritor, pero me ha ido acometiendo el deseo de dar a mis impresiones una forma, si no más sistemática, sí, al menos, más coherente, precisa y explícita, de detenerme un poco más en todo lo que a lo largo de los años, mientras escribía y leía, me ha ido preocupando de este extraño oficio de arrancarle a la vida sus secretos, y buscar algo así como un hilo conductor que me hiciera avanzar de una reflexión a otra y, aunque no me llevara a una conclusión definitiva, me hiciese considerar bajo otra luz, con una mirada distinta, las cuestiones que me había ido planteando. Que en ese final pudiera yo pensar que había llegado a alguna parte, aun cuando no supiera definir con exactitud el lugar alcanzado; pero tenía que sentir que mis pasos no habían sido del todo erráticos, que respondían a un plan oculto.

A esta necesidad o afición responde el presente libro. Cuanto en él se contiene obedece al deseo de indagar, por debajo de mi necesidad de convertir en palabras los sentimientos y emociones de la vida, los puntos de orientación y apoyo en los que se funda este deseo de vida y permanencia, y de ver si allí, en la palabra escrita, la vida continúa, crece, permanece…; reflexionar sobre lo que significa escribir, lo que se persigue, las ambiciones que empujan, los riesgos del oficio, los obstáculos, las pruebas y los enemigos, los espíritus afines que te sostienen y acompañan, las obras maestras escritas, de todos modos, por personas de carne y hueso, algo de lo que tales personas dijeron sobre esta ocupación, mi propia

experiencia como persona que escribe y tiene sus íntimas, casi inconfesables, ambiciones, entre las que se cuenta la inaudita pretensión de hacer más ligera la carga de la vida, a mí misma, a personas desconocidas… Y, tal vez lo más sorprendente de todo, que no es el mero hecho de escribir, que considero un impulso casi tan innato como la necesidad de comer o de dormir, sino, precisamente, el salto hacia los otros, ese momento en el que las palabras dichas en secreto, las frases construidas desde la vida oculta del escritor, se convierten en un libro que se vende en las tiendas, que se expone en los escaparates, que puede ir de mano en mano, cosechando opiniones, siendo, en fin, un objeto para el entretenimiento, el placer o el aprendizaje ajenos, si eliminamos la indiferencia… Este desvelamiento del secreto no deja de producir miedo, casi horror, al escritor, porque ha puesto mucho de sí mismo en él. Así son los secretos. Pero el destino del secreto literario es precisamente su desvelamiento, y el escritor, me parece a mí, nunca está suficientemente preparado para ello. El paso se hace sobre el abismo.

Teorizar y divagar sobre todo esto me ha proporcionado gran placer, por mucho que no sea partidaria de utilizar en un contexto tan intelectual esta palabra —*placer*— que remite sobre todo a experiencias físicas, sensoriales. El caso es que este terreno de la divagación siempre me ha tentado, tal vez como a otra clase de escritores de objetivos más serios y enjundiosos que los de la mera creación los atrae y divierte la empresa de la novela, y aun la han acometido más de una vez, con no malos resultados. Tómese esta incursión mía en el terreno de la teoría y el ensayo de las ideas como una licencia que se permite una novelista, y así como el filósofo o sociólogo o historiador o lo que sea, cuando acomete la empresa de la novela, suele optar por una novela de género, casi siempre el policiaco, pretendiendo con ello, seguramente, obtener más fácilmente las disculpas de los profesionales del medio, así yo he optado por esta forma informal de ensayo, unas divagaciones más o menos hilvanadas sobre asuntos de la vida y de la literatura.

Porque no se puede hablar de literatura sin hablar de la vida. Al menos, yo debo confesar que padezco cierta confusión entre una y otra y no será de extrañar, por tanto, que los juicios literarios aquí expresados no sean tan puros como algunos quisieran. El asunto que

me ocupa está lejos de ser científico y no se presta a someterse a sistema; al menos, no seré yo quien se pierda en ese empeño, pudiéndome perder por caminos más misteriosos y sugestivos.

Hace unos días, me leyeron lo que un aprendiz de escritor había escrito sobre la supuesta vida del escritor. No la imaginaba bohemia y poblada de aventuras, excitante y arriesgada, sino, por el contrario, monótona, esforzada, tediosa, dolorida. Está claro que no hay manera de definir cómo es la vida del escritor, que participará, como la de cualquier persona, de momentos de grandes o pequeñas emociones y hastíos. Lo único cierto es que en su vida oculta se forja y cultiva el secreto que luego, con una mezcla de miedo, valor, rabia y osadía, irrumpirá en el mundo, un secreto que a su vez ocultará el libro y que será distinto para cada lector.

Escribí hace tiempo un relato que lleva precisamente el título que ahora doy a estas notas, *La vida oculta*. Trataba de un soldado que, convaleciente de las heridas de la guerra, accede de forma inesperada al descubrimiento de la belleza en los cuerpos de dos jóvenes extraordinariamente parecidos que se aman ante sus ojos. En realidad, no importa tanto en qué consista la belleza ni quién le haya dado la oportunidad de contemplarla, sino el hecho de haberla descubierto y vivido. El soldado de mi cuento queda enmudecido para siempre, con su propia vida oculta iluminándole el alma, sin necesidad ya de pronunciar palabra alguna. Tal vez, si nos fuera dada una revelación así, enmudeceríamos, como él, pero puesto que solo se producen atisbos e intuiciones, escribimos, damos constancia de ello, para que duren más.

Quisiera finalmente recordar los versos de Pessoa (de Ricardo Reis):

> Hagamos de nosotros mismos el retiro
> donde escondernos, temerosos del insulto
> del tumulto del mundo.
> ¿Qué más quiere el amor que no ser de los otros?
> Como un secreto dicho en los misterios,
> sea sacro por ser nuestro.

Con ellos dentro del alma, el escritor, a diferencia del soldado silencioso y desligado de toda demanda exterior, irrumpe en ocasiones en el ruidoso, ajeno e inconmensurable mundo, movido

por la extraña necesidad de mostrar a sus semejantes el secreto tras el que palpita su vida oculta.

S. P.
Pozuelo, febrero de 1993

I. El pañuelo de seda azul

1.
LA
NOVELA IDEAL, «LAS MENINAS». Y EL ESTILO

«Las Meninas», el famoso cuadro de Velázquez, es considerado uno de los grandes hitos de la actividad artística. Nunca se sabrá qué es exactamente lo que sucede dentro del cuadro, qué conversación se ha interrumpido ni el momento del día en que tiene lugar. Es la mirada del pintor, el hecho de poner ante nuestros ojos esta escena determinada, lo que convierte en extraordinaria esta imprecisa reunión de personas. Las inclinaciones de las cabezas, los leves gestos de sorpresa, el polvo que flota en el aire iluminado por los rayos de sol, la profundidad de la habitación, las estancias que se presienten al fondo, el eco de las voces… Todo eso está ahí de forma mágica e inaprensible. Aunque es pintura, y, si nos dejaran, podríamos tocarla, lo que hay allí se nos escapa, se alza sobre el cuadro.

La novela perfecta, para mí, sería como «Las Meninas»: aire, luz y tiempo alrededor de una escena enigmática de la vida. Algo, en suma, que se escapara del libro y de la vida, o entrara en la vida tiñéndola de una luz nueva. Esta imagen de novela ideal ejemplificada en un cuadro resulta reveladora de la insuficiencia de lo literario, la insuficiencia inherente a las palabras. Recuerdo haber leído una vez que el célebre cocinero Paul Bocuse, refiriéndose a la generación de futbolistas ya desaparecida, decía: «Eran caballeros del deporte, eran todo lo que yo hubiera querido ser». Y así como el rey de los cocineros se confiesa rendido y hasta algo frustrado ante los ases del deporte, así los novelistas, a pesar del impresionante legado literario que tienen a sus espaldas y de la asombrosa consideración que les tributan algunos de sus semejantes, tienen dificultades para definir la novela ideal, que está más cerca de otra cosa que de una novela, algo menos asible, como la misma realidad. ¡Qué insatisfacción proporciona este mundo de palabras!

Con motivo de una leve enfermedad, permanecí en cama algunos días y busqué un libro cuya lectura me entretuviera. Uno de

mis hijos me recomendó *La ley de la calle*, de Susan Hinton. En él, además del buscado entretenimiento, encontré una frase que me pareció perfecta. «¡Qué vidas tan extrañas lleváis!», dice a sus hijos un irremisible borracho, profesor retirado, abandonado por su mujer, cuya existencia se arrastra de bar en bar, de jergón en jergón, entre quejas y resacas. Es evidente que su vida no es menos extraña que la de sus hijos. Sin embargo, su exclamación es exacta. Las vidas de los demás son siempre extrañas. Eso es, al menos, lo primero que puede pensarse de ellas.

Indudablemente, si la frase de este personaje se me quedó grabada en la cabeza fue porque expresaba con total fidelidad una de las sensaciones más fuertes de mi vida, de los inicios de mi vida. Si las vidas de los demás no me hubieran parecido extrañas, tal vez nunca se me habría ocurrido escribir. Los vecinos, los parientes próximos y lejanos, los abuelos, los tíos, mi madre, mi padre, mis hermanas, ¿cómo eran?, ¿qué pensaban?, ¿qué sentían?, ¿serían como yo? Sus mundos eran un enigma. Más allá de ellos, se sucedían otros, igualmente misteriosos. De repente, uno se encuentra escribiendo historias, describiendo a los personajes por dentro, fingiendo un dominio y conocimiento que en la vida no tiene.

Vuelvo, entonces, a «Las Meninas», a ese misterio que flota en el aire de la habitación y que no se deja apresar. Parecería, efectivamente, que las palabras son impotentes ante él, que no pueden desentrañarlo ni abarcarlo. Al tratar de describirlo, lo podrían disolver, reducirlo a cenizas. ¡Las palabras deberían ser inofensivas, inocentes, transparentes! Pero eso sería pedirle al lenguaje algo imposible y, finalmente, el que no sea así supone un reto que, poco a poco, va pasando a un primer plano hasta llegar a suplantar en ocasiones a aquel misterio que se pretendía descubrir.

La lucha inmediata, concreta, del oficio es el estilo. Y, sin embargo, ¡qué razón tiene Thornton Wilder cuando nos recuerda que el estilo «no es al fin y al cabo sino el envase punto menos que desdeñable en que se ofrece al mundo el amargo licor»! Después de los bellos e ingeniosos discursos que, según nos relata Platón en *El banquete*, pronuncian Fedro, Pausanias, Erixímaco, Aristófanes y Agatón, celebrando al amor, Sócrates, cuando le llega su turno, hace un breve e irónico preámbulo a su propio discurso,

reconociendo la ridiculez de haberse comprometido a celebrar al amor «y sobre todo, al vanagloriarme de ser un sabio en el amor, yo que no sé alabar nada»: «En efecto, hasta ahora había sido bastante ingenuo para creer que en un panegírico solo debían citarse hechos verdaderos; que esto era lo esencial y que después solo se trataría de escoger entre las cosas más bellas y disponerlas de la manera más conveniente. Tenía, pues, gran esperanza en hablar bien, creyendo saber la verdadera manera de alabar. Pero parece que este método no vale nada y que es preciso atribuir las mayores perfecciones al objeto cuyo elogio se ha propuesto hacer, aunque no las tenga, porque la veracidad o la falsedad en esto no tienen importancia. (…) Esta manera de alabar es hermosa e imponente, pero me era completamente desconocida cuando os prometí alabarlo en el momento en que me llegara mi turno… (…) Pero si queréis hablaré a mi manera, refiriéndome solamente a cosas verdaderas sin caer en el ridículo de pretender contender con vosotros disputándoos la elocuencia. Mira, pues, Fedro, si te conviene escuchar un elogio que no irá más allá de los límites de la verdad y en el que no habrá efectos rebuscados en las palabras ni en la sintaxis». Ciertamente, Sócrates persigue la verdad, pero ¡qué gran escritor es Platón!

Cada escritor persigue su verdad y su estilo, y si es difícil hallar la primera, tal vez sea conveniente que no alcance nunca el segundo. «Estás muerto cuando tienes un estilo», dijo Dashiell Hammett poco antes de dejar de escribir. Cuando uno es preso de su estilo, todo lo que queda es hacer reiteradas imitaciones de los propios logros.

«No podemos morir con estilo», escribió Pavese en su diario, porque la muerte descompone el gesto y es más fuerte que el estilo. ¿Y la vida, no corre también el riesgo de morir en manos de un rígido y acartonado estilo? ¿Cuál es, en fin, el estilo que nos acercará a ese aire, ese polvo que flota en la habitación del cuadro de Velázquez?

Ese es el reto del novelista, crear ese fragmento de realidad que valga lo que vale la realidad, la dramática y liviana realidad. Que las palabras se adapten al difícil asunto que tienen entre manos, y que el estilo no arrebate el papel a la materia que expresa, porque todo quedaría así uniformado y en cierto modo plano, y solo

tendríamos ante nuestros ojos un vehículo, en el mejor de los casos, admirable o sólido, pero en definitiva inservible. Ese es el reto: que las palabras y el estilo sepan en cada momento transmitir y crear los distintos y complejos vaivenes de la vida recién inaugurada.

2.
LA
PUNTA DEL ICEBERG, LAS HISTORIAS SECUNDARIAS
Y LOS LÍMITES DE LA NARRACIÓN

Toda novela es un ejercicio de elección. Katherine Mansfield, autora de excelentes libros de relatos y profunda admiradora de Chéjov, anotaba en su diario con sorpresa: «La verdad es que en una novela solo se pueden poner cierto número de cosas; siempre hay que sacrificar todas las demás. Uno tiene que callar lo que sabe y que tanto desea utilizar. ¿Por qué? No lo sé, pero es así».

Arturo Serrano Plaja, a quien conocí en los últimos años de su vida cuando impartía cursos de literatura española en una universidad norteamericana, citaba con frecuencia las últimas palabras de un párrafo del capítulo 44 de la segunda parte del *Quijote*, que es una clara declaración de intenciones: «Y así, en esta segunda parte, no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mesmos sucesos que la verdad ofrece, y aun estos, limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos; y pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir».

Mucho es, efectivamente, lo que el escritor se calla. La novela es como la punta de un iceberg. El escritor ha de eliminar lo superfino y concentrarse en lo esencial. Él decide lo que ha de ser lo esencial. Curiosamente, el lector también sabe que hay mucho más de lo que está leyendo. Cuando leemos una novela, todo un mundo no

descrito, pero sugerido, llena nuestra cabeza. Damos por supuesta una vida interior en los personajes la mayor parte de las veces solo atisbada, les conferimos una existencia que desborda las páginas del libro. Son seres de ficción, pero existen como cualquier persona de nuestro universo. Nunca deja de asombrarme. Por eso creo que esa elección, la de decidir qué es lo que ha de decirse u omitirse, es primordial. No siempre se hace de forma consciente, desde luego, pero en ella reside el secreto de una buena novela.

El punto de referencia de este ejercicio de elección son los personajes e historias secundarias. Casi todos los relatos que corren por el mundo tienen, en paralelo con el hilo central, una o varias líneas argumentales. Son el contrapunto necesario. Estos pequeños nudos argumentales marcan en la imaginación los límites del relato. Porque en algún punto ha de detenerse la narración. La existencia de las historias secundarias nos viene a recordar que la novela es una convención y que nos muestra la realidad a su antojo. Ha hecho con ella lo que ha querido, cortando aquí, añadiendo allí, retrocediendo en un punto, avanzando en otro. El relato es armónico, coherente, tiene vida propia. Entramos en su ámbito y aceptamos las reglas del juego. Inmediatamente, se nos impone un escenario, una atmósfera, unos personajes, unos problemas. La historia secundaria relativiza la central y le da más realidad. Siempre hay otras historias que pueden ser contadas y que en determinado momento hasta podrían pasar a un primer plano. Estas historias y personajes secundarios dan al relato un aspecto inquietante: lo abren un poco. Por ellos sabemos que, a pesar de que la luz se ha enfocado sobre tal o cual persona o cosa, la realidad es mucho más amplia, y hay por ahí, por lo menos, dos o tres historias que merecen ser tenidas en cuenta, que, por así decirlo, se han colado en la narración.

Son, en suma, como esos espléndidos personajes secundarios de muchas películas de la llamada serie negra, que dan a la trama que envuelve a los protagonistas un halo de seguridad, de convicción. Parece que sobre ellos se apoye la verosimilitud. Estas historias paralelas de las películas policiacas (la fugaz historia de amor entre la secretaria y el detective, un robo aprovechando el desorden del crimen…) hacen que la película se despegue de la vida con naturalidad.

Del mismo modo, el narrador, de forma voluntaria o involuntaria, ha dejado pasar a sus novelas estas historias secundarias que, además, son fundamentales en la arquitectura de la narración. Son parte de un sistema de armonías y simetrías que pueden determinar la calidad final, esa imprecisa pero fuerte impresión de que el relato tiene algo del mecanismo del reloj (de los viejos relojes), donde nada sobra y nada falta, y todas las piezas parecen haber nacido para encajar unas con otras.

Uno avanza por el relato, enfocando su mirada aquí y allá, descubriendo que lo que se ha conseguido, lo que logran los buenos relatos, es un dibujo exacto y verdadero. La vida no traza esos dibujos, pero cuando nos enfrentamos a uno de ellos sabemos que algunas veces se aproxima, y, repentinamente, nos basta.

3.
EL
CONTADOR DE CUENTOS Y LA INMORTALIDAD

Los relatos orales, como todo el mundo sabe, son el origen de la novela. Es curioso que este oficio de contar cuentos sea uno de los más viejos del mundo, si no el más, como si la necesidad de tabulación del hombre hubiera nacido con él, como si en el mismo instante en que adquiere conciencia de la realidad necesitara salirse de ella, situarse a distancia, quizá comprenderla. Los historiadores de las religiones tienen en los cuentos una copiosa fuente de información, sujeta a las más variadas interpretaciones. Y sean cuales fueren las conclusiones a las que lleguen, el punto de partida parece indiscutible: al hombre no le basta la vida. Nunca le ha bastado.

Los cuentos han ido rodando por el mundo desde el génesis, transformándose de boca en boca, de generación en generación, adquiriendo nuevos detalles, adaptándose a los tiempos y lugares por los que han ido pasando, mezclándose con otros cuentos, empezándose así a crear un espejo del pasado, un recuerdo para los futuros pobladores de la tierra.

Cada vez que un contador de cuentos toma la palabra parece que el mundo parte de cero, y su auditorio se instala en la

ignorancia para, al ir escuchando, ir aprendiendo, ir entendiendo. Ciertamente, el contador de cuentos tiene en ese momento el mundo en sus manos. La realidad se va esfumando mientras él desarrolla el relato y ofrece esa otra realidad donde se producen hechos extraordinarios, donde, casi siempre, se rompen las fronteras del tiempo y se superan las limitaciones de la vida, porque el objetivo máximo, la meta del cuento, es alcanzar la inmortalidad. Acaso la necesidad de fabulación del hombre sea más fuerte que su necesidad de dar testimonio de la realidad. Es, desde luego, más antigua.

Sin embargo, una vez que el auditorio se dispersa, es la inmortalidad lo que se esfuma, y prevalece la vida con sus limitaciones, obstáculos y penalidades; un aire escéptico envuelve a los esforzados habitantes de la tierra, que ahora, en medio de los conflictos y los sufrimientos, si alguien fuera a contarles un cuento, responderían con un deje amargo, despechado: «No me vengas con historias», «eres un cuentista», «eso es un cuento chino»… Porque el cuento está ligado a la mentira y el contador de cuentos, a distancia, es tenido por un embaucador, si bien algunas veces sus embustes nos pueden seducir.

Si ha habido buenos embaucadores, esos han sido los orientales, y, acaso más que ninguno, los chinos. ¡Qué cosas más extraordinarias suceden en los cuentos chinos! Los animales hablan, los hombres se transforman en animales, y extraños y desmesurados premios y castigos se reparten entre hombres y mujeres. El destino, muchas veces cruel, pero otras piadoso, planea sobre las humildes u orgullosas vidas de los hombres, y puede suceder lo indecible, las mayores venganzas, las más inesperadas recompensas. El hombre occidental, como lo demuestran los cuentos de hadas recogidos por Grimm y Hoffmann, ha situado el cuento fantástico en el terreno de lo mágico. Pero lo curioso del cuento chino taoista es que traza una atmósfera sumamente real, solo que en su realidad cabe lo extraordinario. Por el contrario, la atmósfera de nuestros cuentos de hadas es irreal desde el principio. Los personajes no son hombres y mujeres corrientes, no pertenecen a nuestro mundo, son ejemplares, modélicos,

¿Acaso no está en Oriente, de todos modos, la esencia del relato? Los cuentos por excelencia son los que se recogen en *Las mil y una*

noches. Sherezade consigue la clemencia y aun el amor del rey a través de su don poético. Su capacidad de relatar, de atraer y suspender la atención del rey con sus historias, le hace valedera de la gracia de la vida. Sherezade hace que sus cuentos cobren más realidad que la realidad misma. Los deseos de venganza del rey contra las mujeres se disuelven en la sucesión de noches y relatos interrumpidos. El rey de *Las mil y una noches* es el ejemplo más perfecto del oyente, el futuro lector. Se entrega por completo. Escucha con sus cinco sentidos. Queda preso en la magia de los relatos y acude puntualmente a su cita nocturna con la fantasía. Pide su dosis de irrealidad, de tabulación, de mentira. Frente a él, las rítmicas palabras introductorias «te voy a contar un cuento» trascienden su esencia de mentira. El cuento se hace verdad.

El cuento, además, trata de una verdad. En razón de su brevedad, de su necesaria concisión, el cuento tiene un centro (a diferencia de la novela, que puede tener varios centros) y su final es tanto una conclusión como una invitación a volverlo a empezar, o a empezar otra cosa. Exactamente como ocurre en los relatos de *Las mil y una noches*, a un cuento le sucede otro. El cuento lleva el germen de algo y, cuando acaba, no se acaba. Está destinado a permanecer, a volver a ser contado, a ser inmortal. Pero solo la verdad es inmortal.

Como la piedra que se lanza al aire describe una parábola y vuelve a caer sobre la tierra, el cuento, que se eleva sobre la realidad y cae de nuevo en la tierra, trae algo de lo que ha encontrado por los aires. Cuando el cuento concluye, sabemos algo más de lo que sabíamos al principio, sepamos o no formularlo. Y tal vez en esta dificultad de formulación se diferencie, fundamentalmente, el cuento de hoy del cuento clásico, el cuento moral. El antiguo y claro mensaje, la enseñanza, ha desaparecido, pero no nos podemos dejar engañar por esa aparente ausencia de mensaje. Sencillamente, no somos capaces de explicar qué es exactamente lo que nos está diciendo. Quizá solo nos quede una inquietud, una pregunta sin respuesta. Pero la función es la misma. Nuestra conciencia ha sido sacudida.

¿Cómo ha llegado hasta hoy una tradición literaria tan antigua, tan ligada a la necesidad de transmitir mensajes y enseñanzas a los hombres? No deja de ser curioso que en un mundo regido

fundamentalmente por categorías materiales se haya dado la resurrección del cuento (si es que alguna vez había muerto) o, al menos, que se haya mantenido vigente. Puede que quienes desde los periódicos nos dan detallada cuenta de las catástrofes y horrores que se suceden en el mundo deseen, al mismo tiempo, ofrecer a los lectores ciertas dosis de evasión, de distancia. A veces los encontramos allí, entre las dolorosas noticias y los lúcidos o ininteligibles comentarios, los viejos cuentos de siempre, nuevos cuentos que vuelven a producir aquella remota sensación: una brecha, una delgada pero luminosa salida.

Sea como fuere, la necesidad de suplantar la realidad, de señalar una verdad enterrada en el quehacer cotidiano, en ese suceder abrumador de rutinas, desgracias e incluso dichas, no ha desaparecido del mundo. Algo nos empuja a romper el hilo conductor de nuestras vidas y a hacernos una pregunta. De sobra sabemos ya que no hay respuesta, pero eso no detiene la necesidad del hombre de seguir preguntando, de seguir inventando cuentos. Sherezade era optimista: confiaba en que el rey perdonaría su vida, al descubrir, a través de sus cuentos, que las mujeres no son tan malvadas o que no todas son tan malvadas y que alguna, ella, era digna de amor. Confiaba en la eficacia de su lección, creía en su mensaje, consciente de su extraordinario don de contadora de historias.

Los cuentos de hoy, perdidos entre las páginas de un periódico o reunidos en un volumen, no nacen de la misma fe. La fe ha desaparecido. Pero queda la necesidad: detener el tiempo, suspender la sentencia. Mientras la muerte amenaza, el contador de historias le vuelve la espalda y habla de otra cosa. Pero no nos engañemos: está hablando de lo mismo, siempre de lo mismo. La piedra lanzada al aire cae sobre la realidad. La vida de Sherezade se parece a las vidas relatadas en sus cuentos. La nuestra, en ese momento, se parece a la de Sherezade.

4.
EL
CUENTO Y LA METÁFORA

Mi admiración por los contadores de cuentos no me ha capacitado para convertirme en una de ellos, y lo cierto es que he contado muy pocos cuentos en mi vida, de la misma forma que no recuerdo que nadie me haya contado muchos cuentos a mí. Cuando descubrí que, a pesar de estar incapacitada para contar cuentos, podía, sin embargo, inventármelos silenciosamente sobre el papel, me quedé asombrada y me invadió una especie de vaga gratitud. ¿Cómo una imaginación que se resistía a elevarse cuando se encontraba rodeada de personas se volvía tan etérea y volaba entre las nubes cuando no había nadie, cuando la soledad no suponía abandono sino placer? El problema, es fácil verlo ahora, estribaba en la gente. Las personas, el posible auditorio, me coartaban, y en lugar de intentar seducirlas, lo único que deseaba era huir de ellas. En cambio, en la soledad, sin testigos, espías ni jueces, me sentía libre, y mi imaginación se hacía audaz.

Pero en una ocasión conté un cuento, no en mi infancia, sino en mi vida adulta y para la infancia de mi receptor, un niño de ocho años. Lo escribí, lo fui escribiendo mientras lo contaba, o viceversa. Y no es casual, desde luego, que me saliera un poco metafísico, un si es no es filosófico y puede que algo didáctico: un cuento metafórico, en suma. Como mi receptor era un gran aficionado a los animales, le conté un cuento de animales, y los cuentos de animales son necesariamente simbólicos. El protagonista, en el umbral de la adolescencia, tomaba la forma de varios animales y luego, recuperada la forma humana, era llevado a un tribunal en el que era interrogado. Si contestaba adecuadamente, era ya hombre para siempre. De lo contrario, aquella pasajera condición animal se hacía definitiva. Este recorrido que el niño hacía por los cuerpos y las almas de distintos animales era, evidentemente, su aprendizaje de la vida, de la vida humana, y así, titulé el relato «El recorrido de los animales».

Como siempre sucede con cuanto se escribe, se descubren muchas cosas en el proceso, y en aquel relato, hecho, en principio, con el afán de entretener, se vertieron muchas opiniones sobre las que tiendo a reflexionar de vez en cuando y que nunca, sin embargo, me había atrevido a formular. Me pregunto si aquello que conté no será verdad después de todo y si en el origen de la vida humana no habrá una prueba como aquella, y si yo no habré

conocido una vida anterior, encarnada en distintos animales, porque a veces tengo la impresión de haber conocido algo fuera de la vida que conozco, algo, en fin, que no tiene nada que ver con ella. Si es que me tomo al pie de la letra la única fabulación de mi vida, si esa es la verdad para mí, me gustaría saber qué animales escogí para vivir en ellos, puesto que se podía escoger. El caso es que aquí estoy, convertida en persona, tras haber pasado la prueba, y debo pensar que, asimismo, todas las demás personas que habitan en el mundo también la pasaron, y de algunas de ellas creo adivinar el animal en el que se corporizaron por más tiempo. La influencia de su anterior vida de oveja, serpiente, zorro, cachalote, cisne o delfín es tan evidente en algunas personas, que me pregunto si solo probaron la vida de un único animal y si el tribunal que las interrogó no tuvo que hacer en algunos casos un alarde de magnanimidad para devolverles para siempre la condición humana.

Tiendo a pensar, de todos modos, que uno de los puntos cruciales de la prueba (en aquel momento no fui consciente de ello) era dar con el número adecuado de animales cuyas vidas había que probar. ¿Cuatro?, ¿diez?, ¿veinte? Mi protagonista se encarna en seis animales y, como pasó la prueba con éxito (aunque hubo discusiones en el seno del tribunal), la cifra resulta indicativa. Haber acumulado vidas de animal, pongamos, por ejemplo, veinticinco, en un plazo que debía de rondar los dos años, hubiera supuesto no conocer a fondo ninguna, por lo que las conclusiones hubieran sido más bien endebles. Por el contrario, no conocer más que una vida sería un caso de excesivo conformismo, de absoluta falta de curiosidad, y la posibilidad de comparar y aprender hubiera sido nula. Creo que este punto es importante. Había que probar un número suficiente de vidas de animal para tener una adecuada perspectiva y un juicio más correcto. Me parece que muchas de las discusiones del tribunal debieron de rondar sobre este asunto y que, con solo conocer el número de animales probados, ya sabían bastante del candidato. Es una vieja opción: no aventurarse más allá de lo conocido, o romper constantemente la línea del horizonte. Más de una vez nos lo preguntamos a lo largo de la vida, sobre todo cuando el conocimiento, algunas veces, nos causa más dolor y perplejidad que placer. Vivir en la ignorancia de ciertas cosas no parece, entonces, tan malo ni tan estéril.

Si me pusiera a retocar el cuento, no lo acabaría nunca, lo que indica que estoy dispuesta a seguir pensando en todo lo que me llevó a escribirlo. En suma, era la necesidad de dar una interpretación a la existencia, la necesidad de la metáfora, lo que me empujó mientras trataba de entretener al niño de ocho años que era mi interlocutor, y lo que me sigue empujando ahora cuando en mi imaginación voy ensanchando y transformando la historia. Creo que esta es una de las funciones de los cuentos. En nuestro desconcierto, más aún, en los primeros años de nuestro desconcierto, nos gusta escuchar historias que nos hagan vislumbrar leves rendijas por donde se filtre un sentido sobrenatural y mágico, un mundo remoto del que vinimos y al que volveremos, un poder y una gloria que no nos pertenecen.

Luego, vamos creciendo y nos apartamos de esos territorios en los que las palabras sonaban con inocencia, y muy raras veces volvemos a los cuentos, y aun sospecho que ya estaba en ellos esta predicción, y tengo ahora la impresión de que en esas primeras palabras de las que nos hemos ido alejando, en las primeras historias que nos contaron o que hubiéramos deseado que nos contaran, en los cuentos que no hemos sabido contar en el momento necesario, está la clave de todo lo que nos empuja todavía, y he concebido finalmente la sospecha de que todo lo que hemos escrito desde entonces no haya sido, no sea sino una especie de reparación, un sucedáneo.

5.
LA
METÁFORA Y EL MISTERIO DE LA VIDA

Cada novela ofrece, a su modo, una metáfora de la vida, un intento de aproximarnos al misterio, y si no a desvelarlo, lo que sería una pretensión imposible, a vislumbrarlo. Los novelistas, cuando hablamos de nuestros propósitos, hacemos cierta referencia a este misterio de la vida, admitiendo que efectivamente no se sabe dónde reside, porque solo se presiente alguna vez, y solo podemos evocar el fugaz pero intenso consuelo que produce. Tal vez no se trate más que de una ilusión, de una proyección de nuestros deseos, pero

incluso si no es más que una visión, hay algo misterioso en ella: ¿por qué la tenemos? En una ocasión en que, seguramente con insistencia, yo había hecho referencia a ese misterio, me preguntaron si podía concretar algo más, cuál era, en fin, el tan traído y llevado misterio de la vida. Lo cierto es que no supe responder. Mi capacidad de respuesta en los coloquios es, por desgracia, algo escasa y me temo que me perdí, también en aquella ocasión, en un laberinto de confusiones y redundancias.

En cambio, para mi admiración y envidia, uno de los escritores que me acompañaban dijo algo muy interesante. Dijo que él pensaba que en realidad todos los hombres éramos uno, por lo cual cada una de las personas que andábamos por ahí, en el mundo, no éramos sino manifestaciones de la unidad, y solo así podía explicarse que fuéramos tan diversos y que la vida fuera para algunos desafortunada o triste, mientras que para otros hiera provechosa y feliz. Solo entonces, pero solo internamente, salí yo de mi torpeza y de mi inmovilismo y recordé cosas que yo misma había escrito sobre el asunto, este trascendental asunto del misterio de la vida, sobre el que me acababan de interrogar.

En realidad, yo ya había escrito años atrás «El recorrido de los animales», que trataba de la enigmática cuestión. Pero no solo eso. En aquel mismo momento en que enmudecí o respondí con vaguedades, el borrador de un manuscrito, centrado en esas cuestiones, descansaba sobre la mesa escritorio del hotel (una pregunta así te la suelen hacer cuando estás de viaje). Había empezado a escribir ese relato en el verano (ya era casi primavera), en medio del insoportable calor madrileño; en aquellos laberintos había hallado un cómodo refugio y me había perdido muy a gusto por senderos que iban y venían por estas grandes cuestiones: la contingencia (¡qué curiosa palabra!) de los hombres y su necesidad de inmortalidad.

Allí, en el manuscrito que me aguardaba en mi habitación, estaba, o trataba de estar, la respuesta a la pregunta. En él había esbozado yo, mientras hilvanaba una historia, mientras trataba de descubrir a mis personajes, una interpretación aproximada del misterio de la vida… Mi personaje central era un disidente de las normas que imperan en el cielo —la primera de las cuales era que los seres humanos conocían el plazo de su vida—, que obtiene,

aunque arduamente, el permiso divino de experimentar la norma contraria en un hombre y se va a la tierra a buscarlo. También arduamente, lo encuentra, y el experimento se realiza. Al fin, los habitantes del cielo aprueban, al cabo de los siglos, la nueva norma: los hombres no conocerán el plazo de su vida. Evidentemente, este es el periodo histórico que ahora atravesamos. Surge entonces un nuevo disidente que propone que los hombres nazcan, ya, inmortales, y el cuento concluye cuando Dios lo manda a la tierra en misión especial… Tobías Kaluga, mi melancólico protagonista, sabe que esta norma, la inmortalidad, se acabará aprobando, e intuye la fase posterior: los hombres inmortales querrán equipararse a Dios. Acecha la soberbia, la caída…

Puede que, efectivamente, el misterio de la vida ande por ahí. Reencarnación, unidad, vidas mortales e inmortales, ambición, soberbia… A fin de cuentas, el gran ejercicio que predican todas las religiones es el mismo: humildad. Por lo cual, el misterio de la vida sigue siendo un enigma para el que solo podemos tener interpretaciones.

Sea como fuere, me quedé callada cuando me lo preguntaron, y sospecho que no fue por humildad. Fue porque en aquel momento me olvidé incluso de haber escrito este relato y de que había viajado con él con la intención de corregirlo y ampliarlo en los solitarios ratos libres que se producen en los viajes y que tanto me asustan. Siendo algo que viajaba conmigo, quedó sepultado. En la soledad de mi habitación, no pude por menos que reflexionar sobre mi silencio y si llegué a alguna conclusión fue que no encuentro respuesta al misterio de la vida, a pesar de que el Dios de mi relato y mis queridos personajes deambulan a mi alrededor. Tal vez por eso, porque en definitiva yo no encuentro respuesta, este Tobías Kaluga del relato es melancólico y anda siempre con una botella de vino en el bolsillo y envejece, padece dolencias, artritis y cansancio, tiene una especie de peso en el corazón, respira mal, tose demasiado… Cosas, todas ellas, que, si somos coherentes, si la narración es coherente, en el cielo no tienen cabida… Pero es el caso que me olvidé de él, de mi personaje y su misterio. Ante una pregunta tan directa, toda la ficción desapareció. Puede que el misterio sea innombrable y, si lo queremos mantener, si queremos seguir escribiendo sobre él (¿y sobre qué otra cosa podríamos

escribir?), debemos callar ante su enunciado.

6.
RAZONES
PARA ESCRIBIR

Pero estas son cuestiones que nadie sabe cómo resolver y a nadie le puede extrañar que tampoco un escritor dé una respuesta certera, y tampoco son cuestiones que surjan ineludiblemente en los coloquios literarios. Lo más normal es que se formulen preguntas más obviamente relacionadas con lo literario; recuerdo muy bien la pregunta más difícil que, en este sentido, me han hecho: ¿Por qué se escriben novelas? Esta fue la cuestión exacta que se nos planteó a un grupo de escritores, pidiéndonos, como si se tratara de un concurso o de una adivinanza, que diéramos cada uno nuestra respuesta. Cada cual se defendió como pudo. No sé si éramos ocho o diez los escritores que, desde el escenario iluminado de un teatro recién restaurado, enmarcados por telones de pesado terciopelo rojo y por lo menos a un metro por encima del patio de butacas, fuimos cediéndonos la palabra uno a otro. Unos hablaron más y otros menos. Unos utilizaron brillantes metáforas, otros optaron por contar cosas sencillas de su vida. Unos estuvieron razonablemente ingeniosos, otros aburridos y graves. Quedaba, de todos modos, en el aire, una buena cantidad de razones, impresiones y sentimientos que podían contribuir a explicar esa rara necesidad, sentida por más de una persona, de llenar de palabras unas hojas de papel, inventar una historia, o algo que, sin serlo, lo parezca o pueda, ya sea momentáneamente, vencerla.

Sin embargo, aquellas respuestas improvisadas que no habían hecho sino exponer los numerosos e insoslayables impulsos que sienten las personas de no vivir plenamente y a todas horas en la realidad no contentaron al inquisidor y todos fuimos acusados de haber eludido la cuestión, de habernos lanzado a inoportunas divagaciones, creyendo, equivocadamente, que aquel asunto se solucionaba echando una ojeada interrogante sobre nuestras propias vidas. No, el asunto era más importante. Nada de necesidades íntimas, de vacíos que rellenar, de angustias y traumas de infancia.

Alcanzar la inmortalidad tampoco bastaba. Era demasiado personal. Repentinamente, todo dio la vuelta. Habíamos hablado de nuestras pequeñas o grandes razones, pero de lo que se trataba era de las metas que se alcanzaban, del papel que cumplía la novela en el mundo, en la historia de la humanidad. La pregunta no era ¿Por qué se escriben novelas?, sino ¿Por qué existen las novelas?, ¿qué es lo que las hace necesarias, si es que lo son? Debíamos trascender nuestros estrechos puntos de vista para pasar al otro lado, el de la objetividad, el de la historia.

Este es, sin duda, un aspecto muy interesante de la cuestión, aunque los escritores tendamos a enfocar nuestra atención en los otros, y la pregunta, de todos modos, estaba mal formulada. Pero supongamos que hubiera estado correctamente formulada, que nos hubieran instado a contestar a la grave cuestión de: ¿Por qué existen las novelas? No me siento con fuerzas para hacer un resumen de la historia de la literatura, ni siquiera de realizar una fugaz inmersión en el remoto tiempo del nacimiento de la épica y del más cercano de los orígenes de la novela, pero ahí está el hecho: historias que se propagan, libros que se leen en voz alta, libros escritos esmeradamente a mano, y, finalmente, libros impresos extendidos por el mundo. ¿Qué es lo que les sitúa en ese lugar privilegiado, tan cerca del lector?, ¿qué se busca en ellos?, ¿qué se les pide?, ¿qué papel ocupan?

Por raro que parezca, quien está menos capacitado que nadie para encontrar una respuesta correcta a estas preguntas es el autor de uno de esos libros. El hecho de que, al escribirlo, haya trazado la mitad de una curva hacia el encuentro con otra persona no le capacita para conocer las razones de la existencia del punto de encuentro. Existe ese punto de encuentro, y al autor siempre le parecerá mágico y, hasta cierto punto, casi injustificado, inmerecido. Si enfocáramos nuestra mirada sobre el otro lado de la curva, la reacción del lector, nos encontraríamos con respuestas tan diversas como las del escritor. El punto de encuentro parece más un nudo corredizo que un lugar prefijado e inmóvil.

No deja de ser curioso, como señalaba en una entrevista el escritor suizo Dürrenmatt, que la pregunta «¿Por qué escribe usted?» se haga reiterativamente al escritor y que no se formule la correspondiente a un pintor o incluso a un músico: «¿Por qué pinta

usted?» o «¿Por qué compone música?». El lenguaje, las palabras, están claramente cargadas de un mensaje moral, por eso nos preocupan tanto. Puede que no haya nada que se salve del peso de la moral, pero el lenguaje ha sido el instrumento más relevante para la interpretación y dominio del mundo. Y de ahí la permanente intriga: quien escribe una novela está de nuevo interpretando ese mundo, y concibe, sugiere o persigue, con más o menos ingenuidad, solemnidad o ironía, una nueva forma de dominio. Por eso, a pesar de todo lo que se ha escrito y se ha leído, nada es bastante, y la pregunta se hace una y otra vez. Se sigue escribiendo, se siguen comprando libros, se sigue diciendo desde las alturas de los organismos e instituciones culturales que leer es importante, esencial, en nuestra formación. Tal vez porque aunque las grandes verdades son siempre las mismas y han sido formuladas desde hace años, las preguntas no pueden cesar y uno siempre espera un tipo de respuesta en la escritura.

Pero la literatura, en realidad, nunca da respuestas, y si las da, lo hace de un modo relativo. Plantea las preguntas de siempre de una forma que parece nueva. Puede, entonces, que se escriba y se lea para no dejar que la pregunta cese y, al hacerlo, autor y lectores no hagan sino responder a un plan general que, por encima de la voluntad humana, haya sido trazado en alguna parte desconocida, Se escribe y se lee como si fuera parte de nuestro destino, como si estuviésemos obligados a construir un mundo fuera del que tenemos. Hasta cierto punto, nuestras motivaciones personales, nuestras pequeñas explicaciones, resultan irrelevantes. El ser humano parece estar obligado a inventar otra historia. En esa otra historia, se retrata: en ella quedan expresadas sus ambiciones y su descontento, y su necesidad de huir y de aventura. A través de todas las épocas, estas historias eternas, siempre diferentes, llegan hasta nosotros para confirmar la naturaleza de las aspiraciones y los dilemas de los hombres.

Puede que la literatura sea la constante y también mudable señal encargada de indicar el desencanto que nos produce la existencia y el temor que gravita sobre nuestro incierto destino, y a la vez, nuestra perpetua salida hacia otra parte. El relativismo, el humor y la evasión. El lenguaje, ese instrumento por el que hacemos más eficaz nuestra comunicación, nuestra adaptación y nuestro control

del mundo, se desvía por un camino aparentemente inútil, que poco a poco se revela como esencial. Todas las historias que el hombre inventa, con finales felices o desgraciados, triviales o trascendentes, nos comunican lo mismo: la incertidumbre de nuestra condición. Herederos de Sherezade, los novelistas nos debatimos en esa incertidumbre. Esa es, tal vez, la misión de la literatura y la razón de la existencia de las novelas.

7.
EL
IMPULSO ROMÁNTICO Y LAS RESTRICCIONES DE LA ÉPOCA

Una tarde, recién finalizada la interpretación de la «Rapsodia sobre un tema de Paganini» de Serguéi Rachmaninof en el viejo Teatro Real de Madrid, escuché una voz masculina que, en la fila de atrás, explicaba a su acompañante que Rachmaninof había sido un romántico. «Un romántico —dijo en tono didáctico— es un hombre que lucha contra la época que le ha tocado vivir». Estas son las definiciones que cuentan, las que se dicen a media voz, sin inhibiciones, con un punto de pretenciosidad. Me dije que, fuera lo que fuese Rachmaninof y la impresión que nos produjera su concierto, el romanticismo servía para todos. Todos los artistas son románticos, son empujados por un impulso de insatisfacción y búsqueda, aunque se persiga la armonía y la perfección, aunque se sometan a cánones y modas. Nadie está, tampoco, libre de eso. Sin las restricciones y las reglas que impone el gusto contemporáneo, tampoco existiría el arte. El artista lucha contra esas restricciones, las supera y las transforma, pero sin ellas sería muy difícil moverse.

La categoría de «gusto contemporáneo» es, desde luego, algo muy discutible. Está más en el aire que en los manuales, es una nube que envuelve la realidad, dándonos ciertas claves sobre ella. El escritor, aun en el caso de que lo quiera combatir, en cierta medida no puede dejar de transmitirlo. Este gusto modela y permite nuestra expresión, hasta nuestra originalidad, ya que todo lo muy original corre el peligro de convertirse, antes que nada, en una

lucha contra este gusto contemporáneo y pasajero y ser, así, una lucha también pasajera.

Podemos sentirnos más o menos afines con los valores que una u otra época consagra, pero eso, comúnmente, es ajeno al arte. Cada tiempo plantea sus dificultades y establece sus categorías, y no está en absoluto probado que una época sea mejor que otra, no ya para emitir un juicio social o político, para el que en medio de todo existen formas de medir el progreso y las ventajas alcanzados, los errores, los fallos, y aun los crímenes, sino en términos artísticos. ¿Es que una época es intrínsecamente más artística que otra? No hay época artística. ¿Cómo no recordar aquí el comentario que de la palabra *época* hace Flaubert en su *Diccionario de tópicos*, que empezó a redactar, por lo que sabemos, alrededor de 1853, ¡nada menos que un largo siglo antes que la nuestra!: «*Época*: Echar pestes contra la nuestra. Quejarse de que no es poética. Llamarla época de transición, de decadencia»?

Si hay algo que verdaderamente suscita el escándalo de los comentaristas es la actual carencia de categorías, que, en el terreno del arte y la literatura, se hace recaer culpablemente sobre el espectacular aumento de la difusión. Hace tiempo que empezaron los reproches. Edgar Wind, hace ya treinta años, se hizo eco de ellos. «La difusión —escribe en *Arte y anarquía*— trae consigo una pérdida de intensidad. Somos muy dados al arte, pero este nos roza ligeramente, y tal es la razón de que podamos tomarlo en tanta cantidad y de tantas clases diferentes. Si un hombre tiene tiempo y recursos, puede ver un día en Londres una exposición que comprenda toda la obra de Picasso, y al siguiente otra en París que comprenda toda la de Poussin y, lo que es más asombroso de todo, hallarse en ambas perfectamente complacido. Cuando tan variadas y extensas muestras de artistas incompatibles se reciben con igual interés y aprecio, es evidente que los que visitan esas exposiciones han adquirido una recia inmunidad contra ellas. El arte es bien recibido porque ha perdido su acicate». Y concluye, ingeniosamente: «La profecía de Isaías del pacífico reino donde se apacienten juntos el lobo y el cordero, y el leopardo yazga con el cabrito, y el león coma paja como el buey se ha cumplido en nuestra visión del arte».

Es cierto que cada vez se hace más difícil establecer los criterios

mediante los cuales se ha de juzgar el arte y que se echan de menos los criterios en la crítica, y aun se diría que hay como una convivencia feliz de diferentes clases de criterios, aunque estos criterios casi nunca se lleguen a explicitar. Es bastante asombroso para un escritor escuchar alternativamente de labios de la misma persona, sin casi solución de continuidad, elogios de una obra suya y de otro escritor de estilo y planteamiento absolutamente distintos, casi opuestos. Tal cosa le sume al escritor en total perplejidad, porque, sin duda, está frente a un degustador, frente a una persona que lee y parece querer penetrar en el sentido de las cosas, y que además ha dicho palabras muy atinadas sobre la obra propia, pero, al mismo tiempo, su orgullo se rebela: de ningún modo escribe para eso, para ser tan sensatamente degustado. Sea lo que fuere lo que persiga, esa ponderación, esa ecuanimidad, no pueden sino irritarle. No creo que haya ningún escritor que no ambicione en alguna medida o en algún momento conmocionar al lector, ocupar un lugar único, sin sombras, dudas ni comparaciones. Aunque no piense en eso todo el tiempo, y, menos que nunca, mientras escribe, esa ambición está en el fondo de toda creación artística.

Pero esto es consustancial al hecho mismo de la creación y de la recepción de la obra creada. La mirada del observador, por irritante que eso le resulte al creador, no es fija ni limitada, y, si lo piensa un poco, verá que eso no es tan malo para él, porque indica una flexibilidad que puede favorecerle: los gustos pueden cambiar, y él puede ser artífice de esos cambios.

Lo que está fuera de toda duda es que el escritor jamás puede vivir esencialmente fuera de su época, y el buen o mal resultado de su obra dependerá también de esa capacidad de entender el presente. No quiere esto decir que ese entendimiento tenga que ser complaciente o benévolo. Por el contrario, el entendimiento del escritor es crítico y distante, a veces desgarrador y amargo, pero siempre compasivo y clemente. Los escritores saben que están dando testimonio de las preguntas esenciales de su época y están, así, ligados a ella, en la dicha, el dolor, la profundidad, la liviandad.

Evidentemente, ha desaparecido el criterio moral único respaldado por las instituciones y los gobiernos. Ni la Iglesia ni el Estado, para utilizar viejas expresiones, imponen ahora como lo hicieron en el pasado sus visiones artísticas. La literatura no está a

su servicio. Las categorías morales las impone únicamente el escritor y sería totalmente erróneo que el lector prescindiera de juzgarlas. La omisión sería el más potente de los juicios. Lo que sucede es que el lector no tiene ya el amparo de las categorías consagradas por una firme fe religiosa o política. Todos, escritores y lectores, estamos más solos, en la vida, en los juicios políticos, en los artísticos y literarios.

Con todo, no deberíamos olvidar que, en el otro extremo de la difusión y del supuesto descenso de la calidad de la cultura, se encuentra la intransigencia del manuscrito único. Tal y como nos cuenta Wind, la invención de la imprenta y el uso de grabados de madera para la ilustración de libros llevó al duque de Urbino a vetar la entrada en su biblioteca de todo libro impreso. El acto de leer un texto clásico se profanaba con la página impresa. Solo la bella caligrafía y las miniaturas pintadas a mano eran dignas de ofrecerle, de forma única y personal, esos contenidos exquisitos.

Pero el extraordinario respeto que el duque de Urbino parece tener por la creación literaria encierra una arriesgada contradicción y, lo que es peor, una insufrible arrogancia. Porque, como podríamos comprobar examinando su extraordinaria colección de manuscritos guardados en la biblioteca del Vaticano, tenía más de un libro. Es decir, se confería el privilegio de disfrutar de la lectura de más de uno de los textos clásicos, demostrando que sus necesidades y sus gustos eran variados, y que su mente y su estética se adaptaban a diferentes géneros literarios y diferentes puntos de vista éticos y morales. El duque se creía un digno juez o degustador de toda esa materia manuscrita y no consideraba necesario la existencia de otro juez y degustador. Él servía para todos, él abarcaba todos los manuscritos. En cambio, el autor debía conformarse con un único lector y dejar que su manuscrito se mezclara con otros, que tal vez menospreciaba, en aquella soberbia biblioteca.

El problema es eterno y en cierto modo irresoluble: el lector tiene mucho donde escoger. El autor solo ofrece una cosa. Un único lector, como es el caso del duque de Urbino, o unos pocos lectores, como son los coleccionistas de las restringidas ediciones de lujo, configuran un mapa algo pequeño.

Ante este dilema, el impulso romántico puede acudir en nuestra

ayuda. Él nos empuja a situarnos del lado del autor, a creer que, por encima de las restricciones de nuestra época, de los peligros que la difusión de la cultura puede conllevar, prevalecerá el espíritu de insatisfacción y búsqueda, ese espíritu que cayó en forma de fugaz visión sobre aquel asistente al concierto en que sonaban las notas de Rachmaninof y puso repentinamente ante mis ojos a todos los hombres que han luchado contra las épocas que les han tocado vivir, porque él, con su trivial comentario, los convocó, apoyándolos.

8.
LOS CRITERIOS DE LA ÉPOCA Y LAS PRETENSIONES DE LA NOVELA

Se suele oír con cierta insistencia que el escritor actual huye o se evade de la realidad, que no hay una crónica novelada de la realidad circundante. No se dice enteramente como un reproche, pero sí con cierto grado de asombro, como si no fuera esto lo que se hubiera hecho siempre al novelar y al escritor de hoy, al novelista de hoy, le pasara algo raro, una casi enfermedad que le impidiera llamar a las cosas por su nombre, situarlas en su lugar y, en fin, manejar en la ficción los datos con los que tiene que habérselas diariamente.

Pero tras afirmaciones de este tipo, quedan muchas cosas en el aire. ¿Quién sería capaz de definir con precisión lo que es una novela, lo que es la realidad? No sería fácil encontrar a dos personas que se pusieran rápidamente de acuerdo sobre estas dos amplias cuestiones, y, en lo que hace a la novela, todavía se juega con conceptos definidos en el cercano siglo XIX, del que de todos modos nos separa un centenar de años.

El que las novelas del siglo XIX sean el prototipo de novela demuestra, precisamente, que los criterios para juzgar las obras de ficción responden a los criterios de una época que muy pocos de los que ahora poblamos el mundo hemos conocido. Aquellos novelistas afrontaban sus obras con el optimismo que les infundía un mundo

que se creía en condiciones de mejorar continuamente, y se proponían que ese mundo cupiese en una novela. Y cabía. Querían llevar a sus libros pedazos de la realidad, no meros reflejos, y así, algo después, los analistas sociales nos han recomendado que leamos las novelas del XIX, mucho más que un tratado social o un estudio económico, si queremos conocer a fondo aquella época. No es que la época en esas novelas descrita o atrapada fuera en sí menos compleja de lo que es la nuestra, es que ellos, los novelistas, estaban convencidos de que esa operación, reflejar la realidad, se podía hacer. Creían en ello y lo lograban. Sus minuciosas descripciones, sus intensas historias de amor, su exploración psicológica de la reacción del hombre ante el crimen, el fracaso, el éxito, la destrucción o el amor, responden a su convicción de que todo puede explicarse. Así y con mucho talento, consiguieron páginas maestras.

El novelista de hoy puede envidiar aquel pasado optimismo que tan buena herencia nos ha dejado, pero no podrá recuperarlo. Puede que este mundo quepa tan mal o tan bien en las páginas de un libro como en el pasado (porque también en el XIX hay malas novelas), pero necesariamente, ese optimismo ha sido barrido. La realidad se nos escapa por todas partes, nos desborda. ¿Cómo no le desbordó al escritor del XIX? ¿Acaso era, en sí misma, aquella realidad más manejable? Aunque habrá quienes piensen que sí (hoy contamos con demasiados datos y los periodistas se encargan, ellos mismos, de relatarnos diariamente la realidad), tengo la impresión de que la realidad, tanto la del presente como la del pasado, contemplada con los ojos de hoy, siempre parece desbordante, y creo que, por el contrario, pese a todas las dificultades y retos que cada novelista tuvo y se planteó, a ellos, los del XIX, la realidad no les parecía desbordante. Porque nada parecía muy desbordante en ese siglo de fe y de entusiasmo en el que el hombre se creía capaz de entender y cambiar el mundo.

Por el contrario, el novelista acomete hoy su obra desde la convicción de que muy poca parte de la realidad quedará reflejada en ella, y es su tenacidad, vocación o ambición lo que le induce a no abandonar su tarea, porque de lo que se trata, ciertamente, no es de si el mundo cabe o no cabe en las páginas de un libro, sino de que esas páginas del libro creen un mundo.

Al final, lo que se refleja en las obras de ficción es la concepción de la vida que tiene el escritor y que se refleja, sobre todo, en las relaciones que establecen los personajes entre sí, no cargadas de tanta fe, certeza y entusiasmo como en el exultante y acotado mundo (no siempre feliz ni satisfecho, pero decidido) de nuestros maestros. Es el concepto que tenemos de esas relaciones lo que llevamos a los libros. Las grandes novelas nos interesan más por la visión del mundo que transmiten que por sus más o menos detalladas descripciones de la realidad. Los libros que dejan su huella en nosotros presentan algo así como un modo de vida, una manera de mirar las cosas.

Nadie sabe cómo vivir. Tampoco el novelista. Sin embargo, describe e inventa la vida. La cadena de pensamientos que entre otras cosas es una novela no puede, en el fondo, tratar de otro asunto que del hombre, de su forma atinada o no de vivir.

El escritor alemán Martin Walser opinaba en una entrevista que la novela contemporánea «es el intento de hacer una confesión, cuando no se está seguro, cuando uno no sabe si está bien que uno sea como es: de ahí surge una novela como un interrogante dirigido a los demás: ¿estáis de acuerdo en que una persona sea como yo?». Creo, con él, que estas son las proposiciones de la novela. Para una pregunta así, parece el género literario más adecuado, porque la novela no solo admite las contradicciones y la duda, sino que son parte inseparable de ella. Cuando uno escribe, trata de crear un mundo que sea reflejo de lo que uno es, y al mismo tiempo de sus carencias y de las carencias del mundo. Walser afirmaba que a él se le ocurría, se le pasaba por la imaginación, aquello que le faltaba, y que siempre había experimentado la carencia de algo, y eso era lo que le empujaba a escribir. Tal vez, eso sea lo que nos empuja a todos a escribir, y a vivir.

El novelista, al preguntarse si está bien que uno sea como es, se está preguntando si la época que le ha tocado vivir es todo lo buena que parece o dice ser. Toda novela plantea cosas que ni la época ni nadie pueden resolver, y los lectores, al sancionarla, al hacerla suya, se suman a la pregunta. Quien duda si *ser como se es* es bueno o válido o aceptable o la única salida que le queda a uno, está claro que vive en permanente crisis, en permanente revisión de sí mismo y, de paso, pone continuamente en cuestión la moral establecida, Y

de eso tratan las novelas.

9.
LA
OBRA MAESTRA DESCONOCIDA

El terreno de la literatura es tan amplio y son tan diversas las formas de transitar por él, que resulta casi imposible contar con que los juicios que se emiten sobre las distintas formas de lo literario sean justos e imparciales. Estos adjetivos parecen aquí un poco fuera de lugar. Sobre todo, en lo que hace al presente. Recuerdo todavía la primera vez que cayeron en mis manos (mejor dicho: pusieron en mis manos) quince manuscritos de narraciones cortas y novelas con el objeto de que seleccionara la mejor o mejores para ser premiadas en un concurso literario. A pesar de que por aquel entonces, seguramente porque era más joven, me sentía relativamente segura de mis gustos literarios, no tuve más remedio que reconocer la enorme dificultad que suponía el juicio equilibrado, razonable y estimulante (por justo), que en diferentes ocasiones hubiera pedido para mí.

En un primer momento, los hojeé: leí los títulos, los lemas y algunas páginas aquí y allá. La gente escribe sin parar, me dije. Busca frases, escoge adjetivos, imparte nombres. ¿Por qué querrán escribir?, ¿qué los lleva a hacerlo? Imaginaba a todas esas personas de quienes ni siquiera conocía el nombre o, lo que es tal vez más importante, la edad, inclinadas sobre la hoja de papel, la máquina de escribir o el ordenador, buscando los hilos de la historia, luchando contra las palabras que no se dejan hilvanar tan fácilmente, contra las ideas que se escapan. ¿Habría, entre la pila de manuscritos, una obra maestra o, cuando menos, una muestra de esa originalidad, esa garantía de verdad, que persigue todo lector, el exigente y el generoso? ¿Estaría allí, sustentando esas páginas, un escritor destinado a la gloria? ¿Encontraría yo al artista que, como el héroe de Balzac, persigue la perfección hasta la locura?

Pero en seguida comprendí que no lo iba a encontrar. No porque no existiera allí, escondido entre el papel mal que bien mecanografiado y fotocopiado y mal que bien encuadernado, sino

porque, como sucede cuando se comparan unas cosas con otras, mi mente se había enturbiado. Todas esas frases habían empañado mi capacidad de juicio. Y descubrí algo que me sorprendió, aunque era completamente obvio: no se puede juzgar un manuscrito. En un caso, me parecía que sobraban adjetivos, me perdía en una sintaxis complicada, abstrusa. En otro caso, necesitaba más palabras, más explicaciones. Entendí entonces por qué se emiten tantos juicios equivocados o desacertados, por qué se clasifica mal una novela o por qué tantas veces tarda en valorarse una obra. Si mi capacidad de discernimiento, en el caso de que yo la tuviera, se había visto tan menoscabada con la lectura de únicamente quince manuscritos, ¿cómo iba a pedir que el resto de las mentes humanas se mantuvieran incólumes? Los bienes de la lectura son muchos y nunca se ensalzará lo suficiente el gran favor que nos hizo Gütenberg al poner tan accesiblemente en nuestras manos las obras del espíritu. Pero ¿y los males? De ellos han hablado, como bien sabemos, muy importantes novelas. De ellos hablaba, entre otras cosas, ese que sin duda es el mejor libro del mundo y en cuya herencia literaria tenemos la suerte de vivir. Con la mente un poco nublada, me alejé de los manuscritos.

Antes de empezar a leer, había sentido miedo a hacer recaer el premio, o a ayudar a hacer recaer el premio, en una persona que no se lo mereciera, lo cual no era grave en sí mismo sino por la posible existencia de otra que sí se lo mereciera y para quien ese desenlace supusiera una injusticia. Pero cada vez me preocupó menos esta injusticia. El hipotético desánimo del vencido nunca me ha preocupado mucho, porque es algo inevitable en cualquier empresa, incluso en las victoriosas. Nada se derrumba con un fracaso de estos. Fue surgiendo esa otra inquietud, que poco a poco se fue convirtiendo en certeza, de que la obra de arte pudiera pasar ante mis ojos sin que yo fuera capaz de reconocerla.

Pensé en los anónimos concursantes y, olvidando sus manuscritos, me pregunté por sus ilusiones, las que la habían empujado, no al concurso, sino al papel. ¿Habrían nacido con ellas o se habrían alimentado en los oscuros pasillos de la adolescencia? Pero debían de haber pensado alguna vez, y tal vez todavía lo pensaban, que su obra haría detener el pulso de un lector. ¿Se creían destinados a eso, a cambiar el mundo, a vencer a la muerte?

Tenía que ser así: había existido ese sueño de temblor y ambición en el que se consigue al fin el reconocimiento. Todo lo que eran y deseaban ser quedaría plasmado en un conjunto de hojas de papel, encerrado en un libro en el cual el lector encontraría un mensaje único y verdadero. Y aun cuando yo sabía ya, y ellos no tardarían en descubrirlo, que ni la singularidad ni la verdad del mensaje son garantía de nada, más bien son componente de casi todo, ese sueño envolvía la torre de manuscritos que descansaba sobre la mesa, y me remitía a los primeros juicios que habían caído sobre los míos.

10.
EN
CASA DEL JUEZ

Antes de que me tocara a mí juzgar los manuscritos de los otros, había pasado por la experiencia de tener que enseñar los que había escrito yo. El primer editor que conocí me citó en su casa, porque iba a devolverme mi novela y quería darme una explicación. Como es natural, yo me sentía dolida y hasta algo indignada por el rechazo, y desde luego me resultaba lastimoso tener que ir a la casa del editor para recuperar mi desdichado manuscrito. Empezaba a obsesionarme con la idea de una penosa y vana peregrinación de editorial en editorial. Conservaba, sin embargo, un átomo de curiosidad y, de todos modos, se iba a hablar de mi obra, que había escrito con tanta ilusión y esfuerzo. Y en esa trampa caí, pero sintiéndome débil para acudir sola a la cita, le pedí a una amiga que me acompañara, de forma que tengo un testigo que puede confirmar la veracidad de mis palabras, aunque no es, de todos modos, tan cuestionable.

Recordaré siempre aquel cuarto de estar poblado de muebles lustrosos, impecablemente ordenado y limpio, y la mesa camilla alrededor de la cual nos sentamos en rígidas y solemnes sillas para hablar de literatura. Como la situación me parecía embarazosa —en medio de la mesa, ante nuestros ojos, estaba la carpeta azul que contenía el manuscrito rechazado y era, por cierto, una carpeta muy gastada y supuse que eso le habría irritado un poco al editor, habitante de una casa tan limpia y ordenada—, desvié el tema de

conversación hacia los extraños objetos que se posaban sobre los resplandecientes muebles. No es que fueran extraños: eran ceniceros, encendedores, marcos con fotografías, alguna que otra escultura moderna de razonable tamaño; en suma, objetos que pueden encontrarse en cualquier cuarto de estar de cualquier casa y que suelen dar una idea de habitabilidad y calor. El caso era que resultaban extraños. No sé si estaban hechos de esos materiales ostentosos como el ónice o el ágata, pero producían el efecto de que, más que otra cosa, eran meros adornos. Horrendos adornos. Poco a poco, mientras el anfitrión respondía a mis preguntas —los había traído de aquí y de allá, porque era viajero y coleccionista aficionado—, lo comprendí: en aquella casa todo estaba en su sitio, pero hubiera sido mucho mejor que no se pensara tanto en el sitio. No valía la pena. Se veía todo muy bien, pero uno no quería verlo.

La conversación languideció. Mi amiga y yo nos pusimos de pie, teniendo yo ya entre mis manos la gastada carpeta azul. Atravesamos el cuarto y recorrimos el pasillo. Nos apretamos la mano con desgana. El editor abrió la puerta, llamó al ascensor. Y allí, en el descansillo, mientras esperábamos a que el ascensor nos rescatara, el editor, señalando con su dedo la carpeta, dijo, mientras en sus labios se deslizaba una indulgente sonrisa: «Escribes muy bien, pero no tienes nada que decir». Hay que tener mucho valor para decir una cosa así a una persona a quien haces ir a tu casa para recoger la primera novela que escribe y que acabas de rechazar.

Pensamos mucho en aquella frase, impresionadas por la insolencia y seguridad con que fue pronunciada, como si hubiera sido fruto de una larga meditación. A lo mejor no era ninguna tontería. Pero si algo sabía yo, incluso en aquel oscuro momento, es que mi novela no estaba en absoluto bien escrita. Es más, estaba llena de anfibologías y anacolutos, tal y como, con toda la razón, me habían dicho personas de indiscutible autoridad.

Poco a poco he ido comprendiendo que, con independencia de las posibles faltas gramaticales, sintácticas, semánticas, morfológicas y hasta ortográficas que tuviera aquel manuscrito, y que convertía la primera parte de la frase del editor en una descarada mentira, sus palabras, eran, sobre todo, una falacia. No significaban nada. Son esas frases que se dicen cuando a uno no le gusta mucho una cosa. Encubren algo. Porque ¿qué es escribir bien,

a fin de cuentas?, ¿que no existan faltas sintácticas, etc.?, ¿que no haya anfibologías y anacolutos? Obvio. Para escuchar elogios así, es casi mejor que te critiquen. Porque no hay nada, absolutamente nada, que esté muy bien escrito.

Pero la segunda parte de la frase fue lo que más me inquietó. Posiblemente, yo no tenga mucho que decir. Posiblemente, y a la vez, todo el mundo, conmigo dentro, tiene tanto que decir que apenas podemos decir nada. Recordé esta anécdota a partir de una respuesta de Federico Fellini, quien, en una larga entrevista en la que se le preguntaba sobre el argumento, el mensaje y todo, en fin, lo que se proponía en la película que estaba rodando (*Plató vacío*, creo), declaró: «No tengo nada que decir, lo que ocurre es que sé cómo decirlo».

La frase iluminó la vieja escena en la casa del editor y mi frustración e indignación remotas adquirieron una tonalidad felliniana. Aquel editor se equivocó, no en no publicar mi novela (de lo que en el fondo me alegro y es favor que le debo), ni siquiera en el diagnóstico, sino en los términos en que dio su diagnóstico. Porque si aquella novela hubiera estado tan bien escrita, a nadie, ni siquiera a él, se le habría ocurrido poner ninguna objeción.

11. A MEDIA DISTANCIA

Como la experiencia que acabo de relatar me resultó un poco traumática, a partir de entonces, aunque no dejé de escribir, decidí evitar en lo posible las relaciones personales con los editores. Lo personal es muy peligroso y como todavía no encuentro justificación a aquella frase ofensiva, creo que, más que al manuscrito en sí, la irritación que denotaba me afectaba directamente a mí, a mi sola persona. Puede que al editor no le gustaran mis preguntas sobre los variados objetos que poblaban su casa, la forma en que los miré, o el poco interés que mostré en hablar de literatura sentada en una silla de comedor, asiento particularmente odioso para mí, porque me remite, en sus muy variadas formas, a las sillas de refectorio de mi colegio y a las horas pasadas allí, alrededor de la mesa de mármol y frente a terribles platos de comida, escuchando en monótona cadencia las vidas de

los santos… Claro que todo esto no podía saberlo el editor, para quien, tal vez, aquel rincón (no era rincón) del cuarto era su lugar predilecto. Pero a estas alturas estoy convencida de que fui yo quien, por alguna ignorada razón, le caí mal. De otro modo ¿por qué emplear una frase tan ofensiva? Y nadie, debo decirlo, me había puesto en antecedentes sobre su crueldad o, si queremos llamarlo así, su sinceridad.

Pues bien, a partir de aquel incidente, envié mis manuscritos por correo, y los editores me contestaron con cartas, algunas veces en compañía del propio manuscrito devuelto, y otras, solas. Cartas de rechazo, naturalmente. Si las guardé, no sé dónde, por lo que no puedo reproducirlas fielmente, lo cual tal vez hubiera podido interesar a alguien que hubiera pasado por esta experiencia. Eran, en su mayoría, cartas muy breves, de dos o tres párrafos, en las que se excusaban de no poder incluir mi manuscrito en sus planes de publicación, absolutamente cubiertos hasta los siguientes cuatro o cinco años. En algunas de ellas tenían la amabilidad de dejar caer un escueto elogio hacia mi novela. La carta más memorable que recibí se componía de dos párrafos, y lamento de verdad haberla perdido porque voy a ser incapaz de describirla bien. En el primer párrafo se me decía que mi novela suponía una visión literaria muy original, acaso única, y las alabanzas no se escatimaban; en el segundo, se me aconsejaba rehacerla por completo, porque había una total confusión de tiempos y nombres, además de una absoluta imprecisión de escenarios, lo cual hacía el manuscrito casi ilegible. No le importaría, añadía finalmente el editor, arrojar, de todos modos, una nueva mirada sobre la futura versión. Todo lo que pude hacer fue no contestarle.

No soy rencorosa, sin embargo, y si alguien se siente retratado, quiero aclararle cuanto antes que no interprete este comentario como un ataque. Entiendo perfectamente que es muy difícil tener criterio en materias tan delicadas y que los gustos literarios son un asunto totalmente personal, muchas veces intransferible (en cuyo caso resulta sospechoso), y admito, unas veces con irritación, pero en el fondo con profundo alivio, que todavía no se ha inventado la forma de medir la calidad de una novela.

Los editores, como los críticos, tienen, por lo demás y como es perfectamente lógico, el gusto muy amplio, mucho más amplio que

el del autor, restringido y dogmático por naturaleza y por fortuna. Así que toda discusión con ellos es inútil, porque están hablando de cosas distintas. Persiguen cosas distintas.

Una vez que todo esto se me ha hecho perfectamente obvio y que el tiempo ha ido transcurriendo, he sacado algunas conclusiones sobre lo que el autor puede pedir a su editor y este está en condiciones de dar. Que le llame de vez en cuando por teléfono interesándose por su trabajo, como si escribir una novela fuera una de las cosas más importantes que se pudieran hacer en la vida, que no le comente en exceso ni con mucho entusiasmo los éxitos de los novelistas que también editan con él, sobre todo si se trata de un escritor cuyo estilo es totalmente opuesto al suyo; que, tras manifestar su opinión favorable ante un nuevo manuscrito, tenga la delicadeza de realizar un par de correcciones sintácticas de cierto alcance; que le dé, a la segunda novela publicada, el teléfono de su casa, para hipotéticos e improbables casos de emergencia; que le telefonee el domingo por la mañana cuando ha aparecido una crítica adversa de su libro en el periódico más leído del país para decirle que el crítico que firma el comentario es un cretino y un resentido y que todo obedece a un complot porque es sabido que alguien le tiene al escritor una manía personal y quiere acabar con él, cosa que de todos modos es imposible, como es imposible luchar contra los imponderables de la vida.

El resto debe vivirlo a solas el escritor, y le aconsejaría que no molestase demasiado a su editor con preguntas sobre cómo se vende su novela, cosa que produce una gran irritación a los editores; que no se empeñara en averiguar hasta qué punto el editor está convencido del valor de su novela; que pasara, en fin, por alto algunos de los gustos del editor plasmados en otras novelas que hacen compañía a la suya… y que, por el contrario, pensara que es de todos modos un milagro que alguien se interese por el fruto de sus desvelos. Que es, en fin, un infiltrado.

12.
LA
RESISTENCIA DEL ESCRITOR A SER CLASIFICADO

En el caso de que el escritor sea mujer, es decir, escritora, es raro que se vea libre de una pregunta sobre los condicionamientos que tal circunstancia supone para escribir. En una ocasión, la previsible pregunta vino formulada así: «¿Contra qué problemas tiene que luchar la mujer que escribe en España?». Lo que, en suma, estaban preguntando era: «¿Es verosímil que la mujer escriba, y, más aún, que lo haga en España?». La cuestión, se formule como se formule, parece olvidar algo que todo el mundo da por supuesto en el escritor: su pretensión de originalidad. Si todos los escritores que conozco rehuyen toda clasificación, si fruncen el ceño cuando les hablan de «su» generación, ¿cómo se espera que reaccione una escritora a una pregunta sobre los condicionamientos de su sexo?

Claro que el género condiciona. Todo condiciona. Pero es difícil distinguir, entre todos los factores que «hacen» al escritor, el determinante. ¿Acaso existe? Que haya nacido en un pueblo o en una ciudad, que sea el mayor o el menor de nueve hermanos, o tal vez hijo único, son factores importantes, como el hecho de ser hombre o mujer, español o norteamericano… Ser mujer y tener nacionalidad española son dos circunstancias, y dos problemas más, si es que vivimos las circunstancias como problemas.

Nunca he creído, por lo demás, que las mujeres tengan mayores problemas para escribir que los hombres. Nunca se me ha ocurrido que las cosas deban plantearse de ese modo. Tampoco parece que tengan especiales dificultades para publicar sus textos. ¿Dónde reside la discriminación, si es que la hay? Y sí hay discriminación, solo que es tan sutil que apenas puede formularse. Tengo la vaga sensación de que a las mujeres se nos pide algo concreto (aunque no enteramente definido) cuando intervenimos en el universo de la creación. Los hombres llevan siglos transitando por él. Han fundado movimientos románticos, clásicos, surrealistas… Han sido épicos, líricos, didácticos, ininteligibles… El artista ha proclamado una y otra vez su libertad, su originalidad.

Pero sospecho que cuando una mujer entra en juego, se produce, todavía, cierta expectación: se espera que diga algo «en cuanto» mujer. Puede que sea así: que toda mujer diga siempre algo «en cuanto» mujer, como todo hombre dice siempre algo «en cuanto» hombre. Lo perturbador es que de la mujer se espere, sobre todo, eso, el peculiar punto de vista femenino. ¿No resulta raro que

pensemos que no puede ser tan amplio y diverso como el punto de vista masculino? Porque hombres hay de todas clases. Escritores, de todas clases. ¿Acaso las mujeres y, dentro de esta categoría, las escritoras, están condenadas a ser extremadamente parecidas?

No se ha determinado con exactitud qué esperan los hombres y mujeres que leen de las mujeres que escriben, pero no deja de ser curioso que, habiendo depuesto los hombres la actitud legendariamente caballeresca hacia las mujeres en las convenciones de la vida social, habiendo admitido que la mujer ocupe algunos duros puestos de trabajo hasta ahora solo a ellos reservados, caigan los hombres (y digo los hombres porque, si bien la mayoría de los lectores son, como se sabe, lectoras, la mayoría de los críticos son hombres, y es por tanto una opinión mayoritariamente masculina la que se hace escuchar desde las tribunas públicas, la que reparte reproches y concede honores), que hayan caído, en fin, en anteponer con tanta obstinación la cualidad de mujer a la de escritora cuando tienen en las manos un libro escrito por una mujer, como si creyeran que esa específica capacidad humana, la de pensar, expresarse y crear un mundo con este instrumento que a todos nos pertenece, el lenguaje, fuera una actividad inherente al género masculino, y tuviera él las claves para valorarlo, criticarlo, catalogarlo y definirlo, dado que, a través de los comentarios que le dedican, podemos apreciar que no dejan de considerar ni un solo momento que ese libro está escrito por una mujer. Y desde ese punto de partida, juzgan, e incluso, cuando magnánimamente dan el visto bueno, no pueden desprenderse de cierto tono de asombro.

Estos lectores tan exigentes parecen haber olvidado que uno de los desafíos del escritor es, precisamente, trascender sus condicionamientos. «Me estás hablando de nacionalidad, de lengua, de religión. Estas son las redes de las que yo he de procurar escaparme», proclamaba Stephen Dedalus. No deja de ser llamativo que estos hombres que leen lo que las mujeres escriben traten a estas mujeres no primordialmente como escritoras y personas empujadas por impulsos de trascendencia, sino, por el contrario, como mujeres limitadas, las más limitadas de todas.

13.

DUDOSAS
INTENCIONES

Buena parte de los comentarios literarios que se publican en periódicos y revistas, enfocados más en resaltar los defectos de los escritores que en tratar de explicar lo que sus obras ofrecen o consiguen, me remiten a los vecinos de determinada ciudad española, cuyo nombre omitiré, que son famosos, entre otras cosas, porque jamás dejan caer de sus labios un elogio sin acompañarlo, de forma inmediata y enfática, de un reproche. De modo que, finalmente, es el reproche lo que se queda flotando en el aire y lo que se filtra en la desdichada conciencia del receptor. Estuve discutiendo con amigos y conocidos míos de esa ciudad, que admitían todos, justo es reconocerlo, dicha cualidad, sobre las motivaciones que los llevan a esta particular y ambivalente expresión de sus opiniones. Lo que nos preguntábamos era si la necesidad de encontrar siempre y en todos los casos un defecto en el otro obedecía a un loable sentido de la equidad, y era, por tanto, inocente y espontánea, y en todo caso no reprobable, o, si por el contrario, nacía de una manifiesta mala idea, y teníamos, en consecuencia, todo el derecho a sentirnos ofendidos e irritados. La mayoría nos inclinábamos hacia esta segunda opinión.

Incontables fueron los ejemplos que se nos fueron ocurriendo sobre las dosis de maldad que, tras los elogios, dejan caer, siempre que pueden, los vecinos, especialmente las señoras de cierta edad y posición, del pequeño universo ciudadano de X. Pero no los he traído a colación para hablar de esa ciudad, que por muchos otros conceptos es muy querida por mí, sino porque me sirven de perfecto ejemplo de la actitud que, desde que tengo uso de razón, he venido detectando, no sin dolor, en este mundo de las letras. Parecería que el dolor fuese una reacción exagerada, pero aunque sea un dolor pequeño y en todo caso superable, no deja de ser dolor, porque la mezquindad, no solo la crueldad o la maldad pura, es, por desgracia, perfectamente capaz de provocar estas emociones. ¡Ojalá el patrimonio de causar dolor solo estuviera reservado a las categorías heroicas! ¡Cuántos desasosiegos nos ahorraríamos!

Con alguna excepción, tan honrosa y acreedora de reconocimiento como son todas las excepciones, los productores de

reseñas y comentarios literarios parecen empeñados en dejar constancia de su capacidad para percibir los defectos, mucho más que en comunicar su entusiasmo y disfrute de lectores. Algunas veces, incluso, se percibe en el comentario una curiosa e irreprimible rabia, cuyo origen no acaba de saberse y que debe de encontrarse en profundos estratos de la personalidad del comentarista o en sucesos desafortunados de su vida privada, o, por el contrario, desmesuradamente afortunados.

¿Qué es, en suma, lo que se esconde detrás de esta capacidad de damas y críticos para detectar los defectos? Sobre las damas, no tengo duda: un rescoldo de maldad. Soy, por desgracia, de quienes piensan que la maldad, en mayor o menor dosis, conocida o ignorada, anida en el corazón del hombre. Un simple deseo de fastidiar dicta, para mí, esas sentencias impertinentes. Muchas veces, el deseo brota de forma natural de la estupidez, con lo cual jamás sería consciente de la oscuridad que lo impregna, pero ¿las libera de la culpa?

Resulta en el fondo patético, aunque es poco importante, que estas señoras acartonadas se pavoneen por la plaza Mayor de la ciudad dejando caer a diestro y siniestro sus cánones de belleza. Ni siquiera tiene uno el deseo de vengarse de ellas. Solo me pregunto si en algún momento ellas no se preguntarán por qué tienen, sobre los demás, ese particular ojo crítico para juzgar a sus semejantes. Pero, a pesar de su insignificancia, estas patéticas damas llevan en sí un pequeño gramo de maldad, y, lo más grave de todo, que no podemos pasar por alto, es que tienen necesidad de arrojarlo sobre sus semejantes. Un pequeño e insignificante gramo, desde luego. Pero ninguna luz proviene de la maldad, aunque sea pequeña. La maldad, tarde o temprano, se desacredita a sí misma. Estas damas serán en el futuro un curioso recuerdo.

En cuanto a las intenciones de los comentaristas literarios, no sé. A decir verdad, resulta exagerado pensar que nacen de la maldad. Creo, más bien, que se trata de un malentendido, aunque me cuesta establecer sus términos, A estas alturas de la vida y de la historia es difícil definir las funciones de la literatura y de sus más exigentes lectores. Pero querría volver un poco sobre la culpa, esa impresión de seguridad total, de total ausencia de culpa, que es tan manifiesta en las señoras de X. De la lectura de muchos comentarios literarios

parece inferirse que existe un criterio infalible para determinar la calidad de una novela. Pero todos somos presos de nuestro sistema de valores éticos y estéticos. Eso sería lo primero que habría que exponer antes de iniciar ningún comentario. Por lo demás, no soy en absoluto relativista, y creo que el gusto personal es nuestro gran patrimonio, como nuestro gran tirano. Pese a todo, todo el mundo sabe cuán condicionados están los juicios y conoce la casi imposibilidad de hablar con absoluta justicia, de tratar un texto con independencia de su autor o, al menos, de su circunstancia. Los famosos casos de los manuscritos rechazados de García Márquez y Doris Lessing no son, desde luego, los únicos. Podrían hacerse muchas pruebas que desmontarían cualquier intento de defensa del monopolio del buen juicio… ¿Merece la pena insistir en esto? Pero es tanta la irritación que impregna algunos comentarios que parece que el papel que los sostiene fuera a deshacerse, como empapado en agua.

Las personas libres de culpa (no hablo ya solo de literatura, ni siquiera de las señoras de X) producen un poco de miedo. Parecen tener las claves del bien y del mal, y una fórmula para detectar los defectos y las virtudes. Se sitúan fuera del juego de la vida, sobre la tarima del juez. ¡Con qué autoridad hablan, qué seguras están de que el sentido del mundo ha sido comprendido por ellas!

Cuando estas personas tan liberadas de culpa, tan aparentemente seguras de sus méritos, de su autoridad y de la sagrada verdad que encierran sus juicios, hablan de belleza, el estremecimiento se convierte en horror. Porque en las otras categorías de la vida es posible la discusión, pero en el ámbito de la belleza, ante la incomprensión, solo cabe el silencio. Como, evidentemente, no se les puede prohibir que hablen de ello, y como ya es tarde para emprender una campaña de educación, y por lo demás en esa tentación no hay que caer porque las campañas educativas de los gustos son siempre peligrosas, solo queda brindar por algo que en definitiva va a suceder: que prevalezca siempre la belleza, la escondida belleza, por encima de los defectos, las impertinencias, las ironías, la envidia, la maldad, la estupidez, la arrogancia, la seguridad. Todo lo más, rezar, con inquebrantable fe, así sea preciso sacarla de debajo de las piedras, para que eso se produzca cuanto antes.

14.
LA
INTUICIÓN Y EL MÉTODO

La actitud y comentarios de los críticos nos conducen irremediablemente al método: ¿existe una fórmula infalible para desentrañar la calidad de una obra literaria? A lo largo de la corta historia de la crítica literaria, se han sucedido una serie de métodos, unos complementarios de otros, otros opuestos, y finalmente un aire de escepticismo parece haber llegado a las cimas donde están instaladas las grandes figuras del oficio. Desde las alturas, nos miran con cansancio, sin duda abrumadas por el laberinto de estudios que ellas mismas han creado y del que han resultado ser las más destacadas víctimas, y han optado por rebelarse, por salirse de todas las sendas y edificar una tribuna especial con sus propias manos. Finalmente, tantos métodos no les han servido para mucho, porque nadie es capaz de determinar cuál es el mejor y, en el camino, se ha perdido mucho tiempo en cuestiones de detalle y cualquier profano es capaz de darse cuenta de que poca es la luz que estos estudios arrojan sobre el entendimiento o la valoración de las obras. De forma que algunos de ellos, los más seguros de su inteligencia y de la posición prestigiosa que han logrado, han empezado a decir que el método es inservible y caduco y que, en realidad, no ha hecho sino alejarlos de los textos, que, desmenuzados, casi pierden toda su entidad y potencia.

En el tono irritado y tirante con que hacen estas manifestaciones, el público oyente, los lectores y los creadores, aunque no podamos comprender qué parte de culpa tenemos en ello, percibimos que están enfadados con nosotros. Hay en sus palabras como una acusación implícita, porque alguien tiene que tener la culpa de que los métodos hayan fallado. A lo mejor nos miran con cierto rencor porque sospechan que en esto hemos sido un poco adelantados; puede que nunca hubiéramos tenido mucha fe en el método y pensáramos que era un entretenimiento exclusivo para profesores y más o menos esencial para el mantenimiento de la universidad. Puede, incluso, que recuerden que en alguna ocasión hasta hemos discutido un poco con ellos, resistiéndonos a admitir que la grandeza de un poema o una novela residiera en las veces en

que una hermosa palabra apareciera, o en un sutil y perfectamente estudiado juego de contrastes o, que, si hemos optado por callar, ante la abrumadora lluvia de datos que dejaron caer sobre nuestras cabezas, no se les haya ido de las suyas nuestra mirada escéptica. Ahora ya es evidente para todos, o para casi todos (aún quedan recalcitrantes), que la conclusión a la que se llegaba después de aquellos tediosos y prolijos análisis no era distinta de la que, de buenas a primeras, teníamos. Pero en realidad las cosas no parecían muy dramáticas, porque por muy molestos o perjudiciales que los análisis y métodos pudieran ser, tenían su terreno acotado, dentro de la universidad. El resto del mundo leíamos los libros que queríamos y disfrutábamos con ellos y quien más quien menos sabía explicar las razones y bases de sus gustos.

Pero tras esa caída del prestigio del método se ha producido una corriente de desconcierto, en la cual, como es de ley en un momento así, se han destacado algunas voces poderosas. Si desechamos el método por enojoso e inútil, ¿qué queda? Queda la intuición, al parecer. Y, nada más escuchar esta palabra, nosotros, que nunca habíamos sentido simpatía por el método ni por las consecuencias perniciosas que tenía sobre la belleza y fuerza de los textos, sentimos, repentinamente, cierta nostalgia, cierta querencia, por el enemigo derrotado. Parece que el asunto se ha hecho muy personal, y aun cuando lo es, no deja de dar un poco de miedo que lo pregonen con tanta vehemencia. ¿Quién decidirá ahora qué es lo grandioso, lo bueno, lo permanente? Los peligros del sectarismo y de la megalomanía acechan. Observamos que, una vez que han levantado la voz para proclamar la grandeza de los textos que todos hemos admirado con ayuda o de espaldas al método, los mismos y eternos textos que nos acompañan, nuestros amigos fieles, una vez que logran con nosotros este acuerdo tan fácil, aprovechan la ocasión para dejar caer unas palabras despectivas acerca del detestable tiempo presente que nos cerca, este presente tan vano, de categorías débiles y mercantiles y valores poco profundos. Un presente, en fin, tan pervertido por los soplos ligeros de la moda y la superficial aspiración al éxito, tan impregnado de materia y cinismo, que resulta impensable que salga de él nada de valor. ¿A esto llega la intuición? Al menos, el método, con todo su hastío y con su tan inútil como pesada artillería, nunca se atrevió a tanto. En

el método había cierta humildad. La reivindicación de la intuición parece saludable, pero en cuanto nos despistamos, se convierte en despotismo y arrogancia.

El caso es que entre los textos y los lectores, en el camino que va de unos a otros, surgirán siempre obstáculos y sombras al lado de los claros. Entran ahora deseos de recordar a estos vehementes partidarios de la intuición que para conseguir una autoridad infalible en este terreno de los gustos deberíamos realizar una indagación exhaustiva, imposible. Y que, en fin, todos los textos tuvieron su presente, su moda, su modernidad; fueron escritos en un año, en dos, en crudos inviernos, en días de insoportable calor, con la mente lúcida o atribulada de un hombre que vivía, amaba, se vestía, paseaba, tenía algún que otro capricho, pagaba sus deudas y padecía ciertas dolencias. Ninguna de las grandes obras es ajena a su tiempo. Todos los tiempos fueron malos, confusos, crueles y depredadores. Los autores que hoy llamamos clásicos no padecen excesiva nostalgia por el pasado. Incluso ahora que están muertos codician el presente.

¿Quién nos dirá dónde hallar la verdad? ¿Cómo hallar la verdad si la verdad no es algo inmutable? ¿Es que la sacralización de un texto del pasado ha de hacerse a costa de la condenación del presente? ¿Acaso no es tan cierto como la Biblia que, aunque todo esté dicho, nada está dicho todavía? Porque no basta decir, sino decirlo hoy.

15.
Listas

A los escritores se nos pide a veces la opinión sobre las novelas que se han ido publicando en el tiempo de las nuestras, y aun se nos suele animar a que confeccionemos una breve lista de las mejores de ellas, con el objeto, tal vez, de orientar al lector sobre lo que debe leer, lo que de ningún modo se debe perder, de entre lo mucho que se publica. Así, con motivo de la Feria del Libro de Frankfurt de 1991, que se dedicó a España, una revista literaria nos preguntó a muchos escritores nuestra opinión sobre la producción literaria habida en nuestro país en los últimos cinco años. Al menos, es lo

que llegué a deducir al ojear las respuestas de los otros escritores. Mis palabras, leídas en aquella publicación, me produjeron perplejidad, porque en ellas tracé un resumen (brevísimo, por fortuna, porque teníamos muy poco espacio) de lo que fueron esos años para mí, lo que escribí y, sobre todo, el tiempo que hacía mientras yo escribía: si era verano y el calor en Madrid resultaba asfixiante, o si me trasladé a Galicia, un lluvioso mes de septiembre, haciendo una rápida mención al café y a la cerveza que, dependiendo de la hora, aquí o allá, solían acompañarme, haciéndome las cosas más llevaderas. Tengo para mí que aquellas breves frases mías fueron escritas con cierta ironía e incluso, ¿por qué no?, con algún sentido poético.

Sea como fuere, no pude entonces ni puedo ahora cambiar mi respuesta, y aunque todavía me produce algo de estupor el recuerdo de mis inopinadas palabras sobre las estaciones y los brebajes en un recuadro (¿alguien habría percibido mis irónicas o poéticas intenciones?), compartiendo página con recuadros que encerraban frases mucho más pertinentes, no me queda más remedio que prestarles un poco de apoyo, tal y como, a estas alturas de la vida, he decidido hacer con mis pequeños errores o grandes limitaciones.

Ciertamente, yo no estaba en condiciones de contestar esa pregunta. ¿Cómo podía saber yo lo que aquellos cinco años habían supuesto para la literatura española? De todo lo mucho que se había publicado, ¿qué era lo valioso de verdad? Obviamente, eso dependería de mis gustos, tan discutibles como los de cualquiera. Además, no había leído, ni mucho menos, todo lo publicado. En el caso de que yo no hubiera mencionado la novela más notable de esos cinco años sencillamente por no haberla leído, lo más probable era que se entendiera que no la había citado por falta de aprecio. Lo que se me pedía era un imposible: que olvidara mi situación de escritora y asumiera la del crítico, la de un crítico muy enterado. No es que no pueda dar mi opinión sobre tal o cual novela o sobre la atmósfera que suele predominar en la obra literaria de uno u otro escritor. Algunas veces he escrito comentarios sobre autores y novelas que me han gustado, pero he evitado hablar de autores españoles que conozco personalmente y que tienen más o menos mi edad, porque la lectura que hago de sus libros está demasiado determinada por mis propias metas y búsquedas y por lo que sé de

las suyas, y no creo que mi juicio resultara tan claro, ni tan justo, como debiera. Tengo aquí, en este terreno, mis propias referencias y afinidades y me encargo de decírselo personalmente a los destinatarios, agradeciendo el impulso que con sus obras estos amigos literarios, que pueden llegar a ser amigos de verdad, me prestan. Y creo que, más o menos, esto nos pasa a todos, de manera que estas declaraciones, estas listas, tendrían que ir precedidas de tantas explicaciones, que se convertirían, acaso, en una declaración de principios, y los principios, salvo en contadas excepciones, es mejor tenerlos que declararlos. Así es como he ojeado las respuestas de los escritores y, por lo demás, me pareció preferible no detenerme mucho en ellas ni buscar mi nombre en sus listas, no fuera a averiguar quién no me había leído, quién me ignoraba, quién me tenía antipatía, puesto que todo andaba tan mezclado…

Pero hay quien lee estas respuestas con lupa, de forma que te encuentras a un amigo y te dice inmediatamente cuáles son los escritores más citados y más admirados por otros y te comunica, lamentando la momentánea frustración que eso te pueda causar, que tú no estás entre ellos. Y es así como este amigo, o lo que sea, ha sido víctima de un malentendido, el malentendido que me preocupa (no me quita el sueño, desde luego, pero procuro no incurrir en él). Este lector de revistas literarias ha tomado las breves respuestas de los escritores como un dato verdadero, indiscutible, sin preguntarse por los gustos que sustentan los escritores que opinan y sin considerar el tamaño del radio que marca el círculo de sus lecturas.

¿Para qué espiarnos mutuamente? Estamos todos vivos, escribimos y publicamos en el mismo tiempo, año antes o año después, somos relativamente jóvenes, nadie sabe todavía dónde nos quedaremos, en qué abismo caeremos o qué cima conseguiremos alcanzar. Y nadie conoce, desde luego, las íntimas y esenciales razones que nos empujan, en la literatura y en la vida. En este oficio, que nunca da respuestas rotundas a la vida, todo lo que puede hacerse es preguntar y ahí es donde puede encontrarse la afinidad, porque todo escritor sabe captar el tipo de preguntas que se hace otro y hallar allí un nexo con su obra. Pero, finalmente, la obra no se impone por la clase de preguntas que plantea sino, lo sabemos hasta la saciedad, por el acierto con que las plantee (y

posiblemente con tanto más acierto cuanto menos se destaquen las preguntas, cuanto más enterradas estén). ¿Adónde puede llegar nuestra admiración por un escritor de estilo tal vez impecable, pero cuyo punto de partida difiera totalmente del nuestro? Para no hablar de la escasa, por no decir nula, admiración que, como escritor, nos suscita una persona cuyas preocupaciones éticas sean muy semejantes a las nuestras, pero cuya obra resulte un fiasco. ¿Debo decírselo para que se enmiende? A decir verdad, yo no creo en esta clase de favores. La literatura hace muy poco daño si se compara con otras actividades, como la medicina o la arquitectura, por ejemplo. El daño que hace no es, de todos modos, inmediato y hay mucho tiempo para repararlo.

Pero así como no puedo comentar con justicia y mesura los libros de los demás, tampoco puedo dar mi opinión sobre los míos. Valgan lo que valgan, son míos, y eso me sitúa en un punto difícil para juzgarlos. De lo único que siento todavía deseos de hablar es de lo que brevemente conté en aquella ocasión, de todo lo que los rodeó: los agotadores días de calor en Madrid, la necesidad de marcharse a un lugar desde el que se vea o se sienta el mar, las inacabables tardes lluviosas, la imagen figurada de las calles llenas de gente, el teléfono que no suena, la música que fielmente me acompaña, las continuas interrupciones en busca de una taza de café o una cerveza… Deseos de hablar, tal vez, y todavía, de lo que más pronto se desvanece en lugar de lo que infaliblemente quedará.

16.
EL
ENTRETENIMIENTO Y LA MODESTIA

En una ocasión, un periódico me pidió para su suplemento de cultura que escribiera una dedicatoria, desde luego ficticia, a un supuesto lector, una especie de dedicatoria ideal, por decirlo así. No voy a dar detallada cuenta del esfuerzo o el tiempo que dicho encargo, que no me pareció susceptible de ser cumplido a entera satisfacción, me llevó; solo quisiera indicar que en este caso no traté de esquivar la respuesta, dándole un sentido irónico o poético, si es que estas pretensiones pueden evitarse del todo cuando se escribe.

Esta fue, en fin, la dedicatoria que escribí: «Querido amigo: este libro que tienes en las manos y cuya lectura pareces dispuesto a emprender tiene el pequeño propósito de procurarte un rato de evasión, al acercarte a unos seres que de otro modo no hubieras conocido y cuyas aventuras y desventuras pretenden interesarte de tal modo que te olvides de ti. Y, si acaso en este viaje encontraras alguna semejanza entre los sentimientos, las emociones, las ideas y los sueños que en él se expresan y los tuyos, habrás colmado silenciosamente, sin proponértelo, mis más escondidas e intensas ambiciones. Esto es, en fin, lo que más te deseo, que en el camino de regreso a tu soledad, acabado el libro, te sientas acompañado como quien acaba de hallar un amigo, extraño e incorpóreo, pero por lo mismo, más seguro y cercano que las frágiles compañías de carne y hueso».

Invitaría al lector a no poner ahora en cuestión la sinceridad de estas frases, a acogerlas como una profunda verdad, salida del fondo del alma del escritor, en este caso, escritora. Transcurrido cierto tiempo, leyendo una revista semanal, me topé con la crónica de un periodista en la que hacía referencia a esta dedicatoria que acabo de citar. El o la periodista decía haber leído mi última novela, con cuya lectura declaraba haber disfrutado, y añadía, citando solo una parte de mi dedicatoria, que desde luego respondía perfectamente al modesto propósito que la autora había manifestado de «procurar (procurarte a ti, lector) un rato de evasión, al acercarte a unos seres que de otro modo no hubieras conocido y cuyas aventuras y desventuras pretenden interesarte de tal modo que te olvides de ti». Acto seguido, el o la periodista decía haber leído la novela de otro escritor o escritora, y declaraba haber pasado unas horas sublimes con aquellas páginas tan inspiradas, colmadas de belleza y conocimiento, empujadas por grandiosas ambiciones. Las comparaciones, como se sabe, son odiosas. Y muchas veces malignas, perniciosas. He aquí un caso de estos. Sin las alabanzas al otro u otra escritora, las palabras que a mi novela dedicaba el o la periodista hasta hubieran podido pasar por un elogio. Cayendo en la inmediata e implícita comparación, eran una ofensa.

No quiero hacer aquí un ejercicio de resentimiento, desde luego que no. Bienaventurado el que sea loado y sepa en qué emplear las

alabanzas, interpretándolas bien. Pero sí merece la pena que nos detengamos en los comentarios del periodista, porque son perfecto ejemplo de un equívoco que, si no fuera tan extendido entre las clases seudointelectuales, yo diría que es inexplicable. El periodista, que tal vez tenía el recorte de mi dedicatoria ante los ojos, decidió, recortándolo aún más, que ese mi pequeño propósito expresado en la primera parte de ella era modesto. He aquí donde principia el desacuerdo. Mientras que para una persona el propósito de hacer que los lectores se olviden de sí mismos resulta modesto, para otra este objetivo es de una ambición tan inconmensurable que debe ser escondido bajo la capa del pudor. ¿O hay que pensar, acaso, que «el rato de evasión» era lo en sí mismo modesto? ¿Cómo habría leído y juzgado mi novela esta persona si la autora de la misma, en la supuesta dedicatoria al lector imaginario, hubiera hablado de la gran ilusión del novelista: detener el tiempo, vencer a la muerte? ¿Habría que haber hecho esa declaración para ser juzgada con justicia y grandeza? ¿Era, pues, yo misma quien me había labrado la ofensa, debido a mi desconfianza en las grandes declaraciones, aun cuando creía haberme cuidado de que, a través de unas palabras sencillas, se trasluciera un objetivo que, en fin, no era demasiado modesto?

Pero ¿y si fuera así?, ¿y si el propósito de la novela fuese esencialmente modesto? Trate de lo que trate la novela, sea de graves o livianos asuntos, su primera condición es esta: salir del mundo real, crear otro. De forma que puede que la novela, en primer lugar, sea para el lector un rato de evasión. Si no consigue serlo, si no atrapa la atención y el interés del lector, es letra muerta. Podemos leer con cierta distracción, con cierta frialdad, y, de repente, ocurre: estamos dentro del libro, pendientes de los pensamientos de esos personajes irreales. ¡Ojalá me fuera dado este don! ¡Ojalá consiguiera que los lectores entraran en los mundos de mis novelas y observaran con apasionamiento a mis personajes! El mundo no siempre es un lugar muy agradable, y nuestra posibilidad de mejorarlo no parece muy clara, la vida no resulta sencilla, e innumerables preguntas sin respuesta se acumulan en la cabeza… ¡Cuánto agradezco yo en tales ocasiones poder sumergirme en las páginas de un libro, vivir esa otra vida de la novela! ¿Cuántas novelas hay que puedan hacerme este favor, sacarme del mundo?

¿Cuántas novelas que, al hacerlo, me muestren el mundo de otro modo, me den un poco de consuelo, esperanza o alegría? ¿De cuántas podré decir que son de verdad mis amigos, porque en sus páginas me reflejo de modo inesperado, nunca experimentado hasta entonces? Y de estos libros que lo logran, ¿diré que son modestos? Tal y como es, está, y ha sido el mundo, y las desgracias tremendas que se suceden y no se solucionan, creo sinceramente que uno de los grandes favores que una persona puede hacerle a otra (sin duda, no el mayor, pero sí enorme) es proporcionarle un rato de entretenimiento, de esa desacreditada evasión, y en ese rato de entretenimiento, enfrentarle a la vida de los otros, lograr interesarle. El autor de novelas no tiene el poder de cambiar el mundo, pero su mirada sobre la realidad y sobre las personas proporciona un insólito consuelo. Nunca dejaré de agradecer lo suficiente el que a mí me prestaron los novelistas que con sus libros de personajes verdaderos me hicieron, además de pensar y sentir, sonreír y reír. Esta es finalmente la clave de la novela: lograr el personaje verdadero, porque solo un personaje verdadero puede sustituirnos.

Sea como fuere, el rápido comentario de este periodista me prestó una gran utilidad, me hizo meditar sobre los propósitos de la literatura de ficción, ir más allá de la aparente seriedad de los mismos, de la aparente ambición. Puede haber más insatisfacción, inconformismo y profundidad en una obra que nos hace sonreír o reír que en un largo, complicado y trabajoso párrafo amargo, existencialista o premeditadamente grave y trascendente y tal vez, en el fondo, nacido de la autocomplacencia y tras el que no palpita un átomo de vida. Si es que consideramos que el espíritu de la rebeldía, del inconformismo y de la vida late siempre en la novela, y yo creo que sí, que late.

Hay horas en que nuestro interior se agota y una mirada hacia el mundo lo revitaliza. Hay horas en las que la amargura o el dolor nos paralizan y se ponen al servicio de la malsana idea de hacer de nuestro yo el centro del universo. Horas en las que el sufrimiento, como decía Pavese, no sirve para nada, sino, todo lo más, para invadirlo todo, para teñir la realidad de su oscuro color. Horas, también, de soberbia, arrogancia, y engañosa seriedad, de absoluta pérdida de conciencia de la frágil y contradictoria, pero no siempre

miserable, naturaleza de los hombres y de esa entelequia llamada alma humana. Hay novelas que se escriben en esas horas dogmáticas y sombrías, novelas en las que se percibe que el distanciamiento del autor se llevó a cabo por el camino del estéril orgullo, de la nunca justificada sensación de superioridad.

En tales horas y novelas abundan las graves declaraciones, impregnadas de cierto tono de vanagloria. Pese a todo, hay algo siempre respetable en las búsquedas personales, se den en el camino del pensamiento y el juego o en el de las diversas emociones de la vida. ¿Quién dijo que aquel que piensa vive la vida como si fuera un juego, y el que siente, como una desgracia? Los escritores son tan diversos como las personas.

Es, desde luego, en la extraña devoción que prestan sus lectores a los escritores que se han aventurado por el camino de los aparentemente complejos pensamientos y frases donde se percibe el amargo aroma del desprecio hacia los demás, hacia quienes no están allí y no se avienen a decir con ellos que la magnitud de la miseria humana es inconmensurable y el error, incorregible, que la estupidez impera y que el único refugio honorable está en el rigor, la gravedad y la solemnidad. Siempre se han producido esta clase de espejismos, y lo que tal vez sea más lamentable es que incluso los que no los ven digan verlos, por temor, a ser excluidos del círculo donde dicen que rige la complejidad y la habilidad, acaso la inteligencia, ya que, curiosa y significativamente, de sabiduría y gracia nadie habla en estos casos.

17.
EL
ENEMIGO Y LA VENGANZA

Por fastidioso o doloroso que sea tenerlo que descubrir, vivimos rodeados de diversas clases de enemigos, unos más llevaderos que otros, algunos insufribles de verdad. Puede que esta impresión de hostilidad esté en la base del impulso creador, aunque, con el tiempo, se vaya diluyendo, perdiendo, porque el espíritu creador es, afortunadamente, magnánimo. Por eso la pregunta ¿contra quién escribís?, que el participante en un coloquio, después de una larga

exposición sobre la situación del hombre, y particularmente la de la mujer, en el mundo, nos planteó a las escritoras que componíamos la tribuna, nos dejó algo enmudecidas.

El que ninguna de las escritoras fuéramos capaces de darle una respuesta satisfactoria hizo aparecer en medio de su frente un ceño de encono, que no se borró durante el cóctel que siguió al coloquio y que tal vez acabó por desaparecer en la barbacoa anunciada para el día siguiente, y a la que las escritoras, puede que como represalia, no fuimos invitadas. Pero me he perdido ya muchas barbacoas en mi vida.

El caso es que la pregunta me hizo meditar. ¿Se escribe contra algo? Me adentré en mis íntimas motivaciones, busqué en los recovecos de mi memoria, traté de alcanzar el sublime momento en el que, con un lápiz y un papel entre las manos, salí del mundo por primera vez y me reconocí como inventora de historias, pensamientos y emociones. Allí tenía que estar la respuesta. Sin embargo, la respuesta se me escapaba. No resultaba sencillo evocar todas las impresiones que habían rodeado ese paso inicial al mundo de la ficción y de la literatura, pero ¿era seguro que, al escribir, me manifestara en contra de algo? En cierto modo, sí, pero casi inmediatamente me olvidaba del posible ánimo vengativo o despechado y sencillamente me dejaba llevar, o eso creo, si la memoria no tiene sus propios sueños…

Bien sabía yo, en todo caso, que el enemigo existe, tanto en tiempos de guerra como de paz. ¿Acaso no me muevo muchas veces en lucha contra mis enemigos, los esquivo y hasta me puedo rendir? Los enemigos, sea por desgracia o por necesidad, sean accidente o esencia de la vida, viven muy cerca de nosotros. Son parte de nuestra vida, aunque cobren un significado más fuerte en tiempos de guerra. Y cuando el enemigo es finalmente aniquilado y vencido, y la guerra concluye, un aire de desconcierto se cierne por el aire: ¿cómo vivir sin enemigo? Durante un tiempo, nos ha dado una meta, un sentido, energías y fe. Mientras la paz va dejando caer su manto sobre los escenarios ruinosos y despoblados donde se libraron las batallas, las virtudes guerreras se van evaporando. Los guerreros descubren que sin guerras no hay virtudes guerreras. Surgen entonces, poco a poco, otros enemigos, porque es muy difícil no vivir en contra de algo. Las negaciones, las definiciones a partir

de lo que no se quiere, no se siente o no se es, son a menudo más útiles y orientadoras que las afirmaciones, tal vez porque en este mundo traidor, de complejas y malévolas tramas, no resulta sencillo trazar metas positivas, y quizá solo pueda pensarse, y aun actuar, por eliminación.

Sin embargo, por mucho que tengamos identificados a esos enemigos, en el momento en que nos ponemos a escribir, su perfil se hace borroso. Aun me atrevería a decir que dejan de ser enemigos. Ni siquiera en los casos más evidentes, esos personajes inspirados en personas que en la vida nos han producido diversas formas de rechazo y ciertos deseos de venganza se mantienen sobre el papel exactos, todavía impregnados de las emociones que nos incitaron a retratarlos. Una vez que entran en el universo de la literatura, el escritor se ve obligado a entenderlos y decidir, al fin, que no son tan antipáticos ni malévolos. El personaje, a pesar de los prejuicios que marcan nuestra vida, de nuestro más o menos inflexible sistema de valores, busca cierta redención a los ojos del autor, a los del lector, incluso a los suyos. Así que la pregunta que se nos hizo en el coloquio no podía tener una respuesta rotunda. Se vive y se opina contra algo, e indudablemente se puede, también, vivir y opinar a favor de algo. Pero no se puede escribir (hablo de ficción) contra algo. En el mismo momento en que la primera negación tiene lugar, y la vida, la verdadera vida, queda a la espalda del escritor, se produce un movimiento inverso: se la recupera. Y se escribe, siempre, a favor de la vida. Lo peor que tienen entonces los enemigos es que se acercan a nosotros y nos muestran esa debilidad sobre la que podemos apoyarnos y mover el mundo: entenderlos y amarlos.

18.
LOS
AFÁSICOS, LOS DISCURSOS Y LA TRAICIÓN
DE LAS PALABRAS

Parece evidente que, por mucho que nos asombre, hay una serie de personas que se rinden de forma indiscriminada ante cualquier manifestación oratoria, como si nada ni nadie pudiera convencerlos de que eso, la capacidad de hablar, de expresar pensamientos o hilar frases, fuese, siempre, admirable, con total independencia de lo que se diga o de que, en un caso extremo pero nada infrecuente, no se diga nada. Eso es, al menos, lo que he podido comprobar observando a las personas que asisten a conferencias dadas por escritores. Hay que reconocer que los escritores nos las arreglamos medianamente bien en las conferencias, ya que, a fin de cuentas, somos profesionales de la palabra, y aun cuando la oratoria sea un género muy particular, no son pocos los escritores que están, a la vez, dotados para ella.

Debo confesar que mi capacidad para prestar atención a las palabras de un conferenciante es mínima, debido, creo, tanto a deficiencias de carácter físico, derivadas de la incomodidad del asiento, como a deficiencias de tipo espiritual o moral, que me empujan a fijarme más en los gestos y en el tono del conferenciante que en el contenido mismo de las palabras, en el hilo del discurso, por lo cual, debo decirlo, he asistido a muy pocas conferencias, Leyendo el libro que Oliver Sacks dedica a ciertas particularidades neurológicas (*El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*), me topé con un capítulo de extraordinario interés para mí: «El discurso del presidente», en el que un grupo de afásicos (personas que han perdido la capacidad del habla, como emisores y como receptores) se retuercen de risa mientras el presidente lanza un discurso a la nación, un discurso perfectamente serio, y supongo yo que con intención de alguna trascendencia. Los afásicos no entendían lo que decía el presidente, pero, observando sus gestos y captando el tono de su voz, pensaban que aquello que decía era cosa de risa, un discurso cuyo objetivo era distraer y entretener, aun divertir, a la nación. Los afásicos, que han perdido toda capacidad para entender y emitir la palabra, han desarrollado una capacidad especial para captar la personalidad del emisor de palabras. Tal vez porque me dedico a este oficio de hilvanarlas, el caso es que no siempre les doy el valor que ellas persiguen y me asombra, me asombra infinitamente, que otros se lo den de una forma total, sin reserva alguna.

Lo que los admiradores de los discursos celebran con inocencia es la mera capacidad de emitir palabras. «¡Qué bien habla!», suelen decir con genuino asombro. «¡Cómo se expresa!».

Este fenómeno, que se produce en las intervenciones públicas, en los discursos y conferencias, se da también ante la letra impresa. El mero hecho de ser capaz de rellenar las páginas de un libro (cuantas más páginas y más apretadas, mejor, por supuesto) le convierte a uno en un ser admirable. ¿Cómo afrontamos la letra impresa los que, sin ser afásicos, hemos desarrollado una tendencia a perdernos en los gestos y el tono con que son emitidas las palabras? Aparentemente, ante un texto estamos desarmados, allí ya no tenemos más remedio que fijarnos en las palabras, las palabras en sí. Leamos, entonces, sumerjámonos en ese torrente de palabras. Y en seguida advertimos que, como en las conferencias, como cuando escuchamos un discurso, nos estamos perdiendo… El hilo que hilvana las palabras y las frases está trazando un tono, está describiendo unos dibujos, unos gestos, y nuevamente es eso, más allá de cada palabra, cada pequeña partícula gramatical, cada giro sintáctico, lo que nos interesa, lo que atrapa nuestra atención. Puede que estemos equivocados, pero tenemos la impresión de que el alma del texto está allí, en ese tono y esos dibujos, esos gestos; eso es lo que hace que un texto nos seduzca, nos lleve hacia dentro, se nos filtre en el alma, o, por el contrario, lo que produce una en principio inexplicable resistencia, hasta un violento rechazo.

Buscamos en quienes nos rodean esa pequeña verdad que nos resume, a nosotros o la vida, esa pequeña verdad tan variable, y la detectamos de forma casi inconsciente. Puede que la verdad (nuestra verdad, la asombrosamente intransferible verdad moral) quede oculta tras un muro de palabras, un muro excelentemente hecho, con los materiales más nobles y más dignos, con cierta pretensión, a veces, de antigüedad, otras, de modernidad e innovación.

Pero así como un tartamudeo, una duda expresada en voz alta, son a veces sinónimo de sinceridad, y el conferenciante, lejano hasta entonces, se hace súbitamente cercano; así como un gesto incontrolado puede desvelar repentinamente la antipatía del conferenciante, tal vez su desprecio por el público que se ha congregado a escucharle, quizá su sentimiento de superioridad, así,

tras las palabras hilvanadas de un texto captamos los sentimientos, dudas, complejos, la índole moral de la persona que lo sustenta, y podemos admirarlo o rechazarlo. En suma, lo juzgamos no solo por sus palabras (las palabras son todas muy parecidas) sino por su alma. El ejemplo de los afásicos es revelador. Escuchando el discurso del presidente, rizaron el rizo: pensaron que él quería divertirles. Y tal vez, después de todo, fuera así.

Puede, en fin, que nuestras intenciones más ocultas, aquellas que nosotros mismos ignoramos, nunca se encubran del todo, y que los inteligentes lectores, como los sutiles afásicos, accedan a ellas y acaben por saber más cosas de las que creemos haberles contado.

19.
VIVIR
PARA ESCRIBIR, ESCRIBIR PARA VIVIR

El escritor no es persona fácil, ciertamente, y su personalidad, manifestada o intuida en su obra, en su habilidad o timidez al hablar en público, en los detalles de la vida sobre los que nos basamos para establecer el sistema de simpatías o afinidades por el que nos movemos, se resiste a la definición. A fin de cuentas, el escritor se mueve en un terreno resbaladizo, de límites confusos. Hay cierta penumbra en el trayecto que va del mundo interior al exterior; quizá nunca salga del todo de ese impreciso espacio intermedio.

A rasgos muy generales, podríamos encuadrar a los escritores entre quienes viven para escribir y quienes escriben para vivir. Hemingway y Flaubert. Lo cierto es que todos los prototipos de escritor, llevados a su extremo, resultan antipáticos. Unos más que otros, sea por su egoísmo, su despecho, su carácter obsesivo. Tal vez la vanidad sea el defecto más irritante. La vanidad del solitario no molesta mucho. Lo que resulta perturbador es, sin duda, la vanidad del sociable. Así, el escritor que se nutre directamente de la realidad, quien se propone investigar y vivir las emociones para después contarlo, es quien puede llegar a convertirse en el personaje más fastidioso. Es el caso de Hemingway, un bohemio, un vividor y un bebedor. Tenía verdadera curiosidad por la vida y

quería transcribir al papel sus experiencias. Se convierte en su propio personaje y todo lo que vive y observa, fiestas y guerras, le sirve para su producción literaria. Vive para escribir y su vida se convierte en su propia novela. Según muchos testimonios, era arrogante y prepotente, extremadamente vanidoso, machista y egocéntrico. Sin embargo, sufría y, como todos sabemos, acabó pegándose un tiro, como había hecho su padre, sucumbiendo al fin a la idea de la muerte, su mayor obsesión. Pero ¿es que el sufrimiento nos redime?

Examinando su vida y otras vidas semejantes, vidas exaltadas y excesivas, en las que la personalidad ha dado rienda suelta a sus impulsos, se podría concluir que el malentendido que en cierto modo padece todo escritor, confundir la vida con la literatura, en sus casos lo ha invadido todo. Ha sido total. Son escritores que solo hablan de sí mismos, escritores poco camaleónicos y poco imaginativos, que se consideran una especie de símbolo de cuantas cosas interesantes pueden suceder en el mundo. La vanidad les ha jugado una mala pasada y el riesgo de sus obras es que no pasen de la confesión personal.

Pero nadie está libre de riesgos. El escritor ensimismado, el que vive a través de sus personajes, el que escribe para vivir, no está a salvo ni de la vanidad ni de los fallos. No hay un método para escribir, ni para vivir, ni para conciliar lo uno con lo otro. El propio Hemingway, más ingenioso en la literatura que en la vida, contestó así al ser interrogado sobre los enemigos del escritor: «¿Los enemigos del escritor? Ah, sí: el alcohol, la fama, las mujeres… Y la falta de alcohol, la falta de fama, la falta de mujeres…». Como muchos otros escritores, acaso todos, no fue capaz de resolver el conflicto satisfactoriamente, pero sus palabras demuestran que lo conocía bien. Y lo cierto es que, a través de sus ingeniosas frases, da un paso hacia nosotros, que olvidamos en ese momento los aspectos más antipáticos de su vida y, como lectores que somos, agradecemos su obra.

20.
EL
ESCRITOR Y EL OCIO

Aunque el escritor sea consciente de los peligros que acechan a su personalidad, como consecuencia de su entrega a la literatura, y sepa, en ocasiones, verse a sí mismo con no pocos defectos y remordimientos, hay algo que en cierto modo lo redime, no ya en el plano de la literatura, sino en el de la misma vida. Su conciencia de persona ociosa. Al menos, yo tuve esta revelación y, como me parece importante, puesto que me inclina a contemplar con cierta benignidad a los escritores, entre quienes me permito incluirme, daré cuenta de las circunstancias en que se produjo.

Fue hace cuatro o cinco años, acaso más, una mañana de invierno, recién llegada a Madrid después de un viaje en tren. Como en el tren no había podido desayunar (tampoco había podido dormir, pero esa es otra historia), ya que cierran la cafetería media hora antes de la llegada a la estación (tal vez solo se trate de un cuarto de hora), me metí en una espaciosa cafetería para regalarme con un buen desayuno, un desayuno completo. Y eso era lo que hacía todo el mundo a mi alrededor. Jóvenes ejecutivos de traje azul marino y corbata vino burdeos o levemente morada ocupaban la barra y las mesas vecinas, solos o en grupo. Los camareros se movían entre las mesas como si ese fuera el único acto importante que cabía hacer a esa hora de la mañana; servir un desayuno. El ruido de las tazas, los platos, los cubiertos, era el telón de fondo de las conversaciones sobre el rumbo materialista que está tomando el mundo. Agucé el oído. Cada cual tenía su teoría. Se echaba de menos la espiritualidad a esa hora de la mañana. Más que nadie, ellos, estos hombres jóvenes que habían dejado su cartera Sansonite en la silla vacía, se removían, nerviosos, en el asiento, y posaban su mirada sobre la mesa, corroborando que nada faltaba, el zumo de naranja o la mermelada. Se sentían eficaces ante la perspectiva de una mañana en su despacho, hablando por teléfono y dictando cartas. Se sentían eficaces y escondían, mientras desayunan, el miedo a perder todo lo que habían conseguido. Había un destello de temor en su mirada, en su risa, en el énfasis con que agitaban la cucharilla dentro de la taza.

Su sentimiento de eficacia era contagioso. Yo también me sentía eficaz mientras los observaba. Puede que no se notara, pero mientras hojeaba el periódico, mientras hablaba con el camarero, los observaba. No tenía otra cosa que hacer. Yo era una persona

desocupada, una persona ociosa. En teoría, tenía muchas cosas que hacer. Aun cuando estaba cansada y apenas había dormido, a mí también me esperaban una oficina, teléfonos y cartas. A la hora de comer, en lugar de ir directamente a mi casa, tenía que coger un taxi e ir al aeropuerto, porque había dejado el coche en el aparcamiento de Barajas. Parece absurdo, pero fue la única combinación que se me ocurrió. Todo desplazamiento resulta muy complicado si vives en las afueras. Ya con el coche, iría a mi casa, comería, descansaría un poco y me pondría a escribir. ¿Quién podía saber a esas horas lo que iba a escribir?

Yo pensaba en todas las cosas que me esperaban a lo largo del día mientras aquellos hombres desayunaban, gesticulaban y gritaban (gritaban, puedo asegurarlo), y, sin preverlo, sin premeditación, sentí añoranza, entre el ruido de los platos y las conversaciones. La vida no era demasiado dura para mí, pero sentí añoranza. Yo no era tan distinta de todas aquellas personas que me rodeaban. Con toda seguridad, sus emociones eran similares a las mías. No había ninguna barrera entre ellas y yo. Solo eso, esa condena al ocio, hiciera lo que hiciese. Esa necesidad de observarlos, de detener el tiempo y dedicárselo. Supe desde allí, desde el inicio de la mañana, que mi trabajo, mis trayectos, mis obligaciones y responsabilidades eran ocio. Y lo otro, esta vocación, esta afición que me sitúa en el lado de la ficción y que me lleva a reservar mi tiempo para dar un paso hacia la permanencia (por mucho que suene solemne en medio de una cafetería, pero solo en una cafetería me atrevería a escribir una cosa así), era ocio. Más que nada, ocio.

21.
EL
ENIGMA DEL LIBRO.
LA
AÑORANZA DEL ESCRITOR

Llega la primavera, se presiente el verano, y en los parques de nuestras ciudades surgen casetas de madera y aluminio en las que

se exponen y se venden libros. Enfiladas, bordean una avenida de tierra o de grava, y los paseantes, mientras aspiran el aire colmado de polen y se protegen del sol bajo la sombra errática de los árboles, se detienen ante los libros expuestos en las casetas, cogen uno, lo hojean, miran hacia dentro, hacia la zona oscura, al otro lado del mostrador, donde el escritor y el librero se refugian. Y compran, sí, compran uno, dos y hasta tres libros. A lo largo de dos o tres semanas permanece la Feria del Libro en los parques, y se suceden días de viento, de lluvia, de intenso calor casi veraniego.

¿Cómo es la feria en la zona oscura de la caseta, al otro lado del mostrador, desde donde se contempla el desfile de los paseantes, donde se reciben miradas de indiferencia o curiosidad, desde donde se observa esa difícil relación que el futuro lector tiene con el libro, donde está, en fin, el autor de uno de esos libros? Ha sido convocado allí para firmarlos, si acaso los compran, o, al menos, para prestarles cierto apoyo, para respaldarlos, para no dar la impresión de que, una vez escrito el libro, el escritor se esconde, tentación que, por cierto, no le deja de acometer.

Desde este punto de mira, el interior de la caseta, la adquisición del libro se convierte en espectáculo. Las expresiones de interés o rechazo, los gestos rápidos o morosos, la timidez o la osadía, la personalidad, en suma, de los hipotéticos compradores, asoma en ese espacio lleno de libros que nos separa de ellos a nosotros, autores, propietarios, vendedores de libros… Ejercicio de humildad, ante todo, este de situarse detrás de los libros, de saber que, repentinamente, el fruto de tu obsesión y de tu esfuerzo, de tus desvelos y de tu inspiración, de tu desasosiego y de tus íntimas satisfacciones, no es sino un producto más de los muchos que el curioso o distraído paseante puede escoger y finalmente comprar para meterlo en la maleta de su equipaje veraniego. Eso es el libro, sí, un producto ni siquiera imprescindible y que, una vez utilizado, leído, puede quedar abandonado sobre cualquier mesa, en cualquier estantería.

A pesar de todo, a pesar de esa realidad en la que abruptamente caemos, un aire de respeto, casi de temor, envuelve a veces el acto de la compra del libro. A fin de cuentas, esta mercancía que se ofrece en las casetas del parque a resguardo de la lluvia o de los rayos del sol es algo muy personal y unos y otros lo sabemos, de

forma que las miradas que se tienden por encima de los libros están cargadas de sentimientos más o menos profundos. A pesar del carácter de exhibición, de mercado, de feria (este es, al fin, el nombre), todos sabemos que un libro no es como una camiseta, un bikini, un flotador o un detergente. Y aunque ciertamente nos podemos llegar a encariñar con un objeto e incluso transferir a él parte de lo que somos, lo cual, aunque peligroso, es un recurso comprensible, en el caso del libro su carácter de objeto es un mero anticipo de lo que puede llegar a ser. En esas páginas podemos encontrar un mundo en el que perdernos y orientarnos, unos personajes que, afines o distintos a nosotros, amplíen, profundicen o amenicen la vida. Puede haber allí ese humor que nos falta, ese amor, esa esperanza, esa nostalgia, ese paso hacia un lugar indeterminado y valioso. Ese libro puede sacarnos de nosotros mismos, puede hacernos mirar de otra manera. O, simplemente, cristalizar el tiempo, el nuestro, e imponer el suyo, asombrosamente más rico y poderoso que el real.

De forma que estos libros expuestos bajo la sombra de los árboles y que desde el interior de las casetas espiamos tienen esa vaga misión y tal vez por eso, demasiado impresionados por la importancia de estos objetos que no acaban de aceptar el carácter perecedero de las cosas, hablamos de trivialidades y, sobre todo, nos quejamos; como de costumbre, nos quejamos… El librero se queja de que los lectores, los verdaderos lectores, hayan desaparecido; todo el mundo compra en los grandes almacenes… El editor, de lo mal que tratan a su editorial en la prensa, de la poca ayuda oficial… El escritor, que supuestamente es la «estrella», es, por principio, quien más se queja. El escritor que no vende se queja del mercado, el que vende, de la incomprensión de los críticos. A este lado de la caseta, todos somos perdedores y parece que nos complacemos en señalar lo mal que andan las cosas en la vida del espíritu, de las letras, de las humanidades. Y se mira con un poco de nostalgia hacia el fondo del parque, allí donde los paseantes, cansados ya de leer títulos de libros y de contemplar portadas, desanimados tal vez por no poder descifrar de una sola ojeada los secretos que se guardan entre sus páginas, se sientan en una silla de hierro, toman un refresco al borde del lago o se adentran en las floridas arcadas de la rosaleda.

22.
CONSEJOS
AL ESCRITOR

Se han dado y se seguirán dando mucho consejos al escritor. De todos los que he leído aquí y allá, he recogido los que escribió el poeta y narrador yugoslavo Dando Kis en un artículo. Se trata de un ejercicio de paradojas, y me gustaron porque se referían a la contradicción permanente en que vive el escritor, a la dificultad de conciliar vida y literatura, a prestar, en fin, algún apoyo a esta persona que vive en el espacio intermedio, condenada al ocio y a la observación, a sentir siempre nostalgia de la vida. «No creas a los profetas —aconsejaba Kis—, porque tú eres profeta». Y añadía: «No seas profeta, porque la duda es tu arma». «No apuestes por el momento —dice—, porque lo lamentarías». Y añade: «Tampoco apuestes por la eternidad, porque lo lamentarías». «No estés contento con tu destino, porque solo los imbéciles están contentos con su destino». Y añade: «No estés descontento con tu destino, porque tú eres un elegido».

En definitiva, los aparentemente paradójicos consejos de Danilo Kis apuntan a ese soporte íntimo del escritor, ese reducto de fe, sin el cual es imposible enfrentarse al papel en blanco. Desconfiar de los profetas, de la clase que sean, mantener una sabia duda sobre uno mismo, vivir, o escribir, a cierta distancia del presente y con una buena dosis de humildad, saber sobrevivir, y escribir, dentro de la insatisfacción, agradecer, a algo, a alguien o a nada ni a nadie, ese punto de apoyo que permite seguir viviendo y escribiendo.

Dos consejos más. «No prediques el relativismo de valores: existe la jerarquía de valores». Y: «No te dejes persuadir de que todos tenemos igualmente la razón y de que los gustos no se discuten». Creo que, finalmente, cuando hablamos de literatura es de esto de lo que estamos hablando: de gustos y de valores, y creo que una discusión sobre los gustos es, quizá, la discusión más apasionada que puede tenerse. En los gustos se encierran los valores. De forma que las cosas, por triviales que parezcan, no son tan insignificantes ni intrascendentes.

Un último consejo de Kis: «No te fíes de las estadísticas, de las cifras, de las declaraciones públicas: la realidad es aquello que no se

ve a simple vista».

Estos consejos que, más que a un escritor joven o primerizo, sospecho que Danilo Kis se los daba a sí mismo, apuntan a una existencia algo difícil, una persona que se mueve en la cuerda floja de la inseguridad y la fe, la certidumbre y la duda, la tolerancia y el dogmatismo, y envuelta en bastante soledad. El escritor, en suma, no puede fiarse de nadie, no puede creer de verdad en los elogios ni aceptar totalmente las críticas.

No existe una fórmula capaz de resolver con satisfacción la vida del escritor, y a este respecto, el de la imposibilidad de hallar una satisfactoria salida, me viene a la cabeza un comentario que un amigo me hizo en una ocasión sobre la bebida. Me dijo: «Huye del hombre que solo mejora con un par de copas, porque estos suelen ser hombres muy inseguros, que no podrán procurarte mucha felicidad y, por lo demás, así como ahora se acercan a ti, halagándote y haciéndote creer que eres la mujer más atractiva de la fiesta, se acercarían a cualquier otra, con tal de escaparse de sí mismos y tener algún éxito. Pero —siguió— huye todavía más del hombre que ni siquiera mejora con un par de copas, porque no hay nada peor que el aburrimiento». Cuando lo escuché, intuí que este comentario tenía algo que ver con la literatura. En la mirada de la literatura está siempre el espíritu del juego, ese juego seguramente muy serio que nos ayuda a elevarnos sobre el drama de la vida.

23.

MALENTENDIDOS.
EL COMPLEJO DE IMPOSTOR

Es curioso que el escritor, que no pocas veces ha pensado en el reconocimiento y la fama, cuando tiene atisbos de ellos, los mire con profunda desconfianza, con desconcierto. Esta reacción no es exclusiva del escritor, desde luego. El capitán Trotta de Sipolje, personaje central de *La marcha de Radetzky*, la más ambiciosa y lograda novela de Joseph Roth, cuando, por voluntad expresa del emperador, es ascendido al rango de capitán, queda sumido en el desconcierto. «Como si le hubieran cambiado la vida —leemos—

por una nueva, extraña, construida en un taller, cada noche, antes de acostarse, y cada día, al despertar, se repetía en voz baja su título y su nuevo rango, y se acercaba al espejo, para comprobar que seguía siendo el mismo hombre de antes. Y le parecía observar que su equilibrio interno se perdía entre la torpe franqueza con que sus camaradas de antaño intentaban soslayar la barrera que el destino había interpuesto entre ellos, y sus vanos esfuerzos por tratar a todo el mundo con la sencillez de siempre. Desde entonces, sintiose obligado a vivir pisando tierra extraña, perseguido por misteriosas voces, esperando con timidez».

En el extrañamiento de la vida tan propio de los Trotta y de todas las novelas de Joseph Roth es parte esencial la reacción de los otros. El abismo que separa del mundo a sus personajes es, junto al transcurrir piadoso del tiempo, el asunto crucial de estas novelas. El párrafo citado vale tanto para un éxito como para un fracaso. Lo que el capitán Trotta se dice frente al espejo es que, pese a la observación y opinión de los demás, él sigue siendo lo que es. Hay algo inamovible, que no cambia ante las variaciones de la mirada ajena; algo permanece en medio del mundanal ruido.

Muchas veces hemos pensado que, si consiguiéramos aquello que deseamos, la vida cambiaría. O, por el contrario, hemos creído que nos hundiríamos si no alcanzásemos lo que más anhelamos. La historia, la vida, demuestran que las cosas no son tan simples. Los éxitos o fracasos de cada hombre no son tenidos especialmente en cuenta en la historia universal. Sin embargo, producen ciertos cambios en su vida. Y tal vez el que señala el párrafo de la novela de Roth no sea uno de los más insignificantes. Muchas de las relaciones que establecemos en la vida no son ni esenciales ni muy fuertes ni siquiera muy importantes. Están allí, como parte de nuestro modo de vida. Hay personas con las que solo intercambiamos una frase, o personas que un día conocemos con cierta intensidad y a quienes no volvemos a ver. Sin embargo, la imagen que nos devuelven nos pesa más de lo que en principio pudiéramos sospechar. Por cotidianidad o por excepción, componen nuestra vida, tanto como las personas que verdaderamente nos importan y con quienes tenemos relaciones profundas y estables. La valoración que de nosotros tienen estas personas no fluctúa tan abiertamente, y nos gusta pensar que nos quieren, como las

queremos, por lo que somos y son, más que por lo que obtengamos u obtengan, o lo que no obtengamos o no obtengan. Pero son esas otras personas las que pueden hacernos pensar que el éxito o el fracaso social son categorías verdaderas.

Pero estos parámetros son muy exteriores a nosotros y vienen a subrayar la sensación de extrañeza que padece, en mayor o menor medida que los Trotta, todo ser humano. Así, obtener un premio literario o ser objeto de un elogio vehemente o de un honor público puede sumergir al escritor en un mar de confusión, aunque tales casos no sean, ni con mucho, tan importantes como obtener el rango de capitán por voluntad expresa del emperador. Sin embargo, al beneficiado le suelen hacer casi siempre esta pregunta: ¿Ha cambiado tu vida? Las razones por las que cambia una vida —al menos, la vida de un escritor— son de otra índole. Puede que haya profesiones en la que sea básico triunfar de forma inmediata, donde el éxito y la vida estén sumamente ligados. Pero el escritor no trabaja sobre un escenario, nunca puede palpar el éxito o el fracaso. Lo único que tiene peso en la vida cotidiana del escritor es el hecho de sentarse frente a la página en blanco, y el tiempo inabarcable, a veces lento, a veces hostil. La única realidad tangible es estar escribiendo, estar luchando con las palabras y con la vida que a través de ella se expresa o se oculta. En el acto de escribir está su identidad.

Hace poco leí estas palabras en una entrevista realizada al poeta irlandés Seamus Heaney: «Me ha sorprendido el grado de atención que se me ha dado, pero tengo mis dudas. El complejo de impostor es habitual entre los escritores. Si son honestos…», declaraba el poeta. Su declaración confirmaba una sospecha de la que nunca he podido desprenderme. Acostumbrada, seguramente por deformación profesional, a ser permanente observadora de los demás y de mí misma, a teorizar, en fin, tanto sobre la vida de los demás como sobre mi propia vida, he ido concluyendo que todos tenemos en ciertas situaciones este complejo de impostor, y que la vida es una sucesión de malentendidos. Creo que todo el mundo guarda en la memoria ciertos momentos en que, por azarosas circunstancias, fuimos obligados a jugar un papel de protagonismo, y en los que o bien rehusamos, o bien actuamos con poca convicción, dando lugar a que los otros interpretasen como timidez

una reacción que fundamentalmente podría calificarse de extrañamiento. En el fondo de esta sensación, habita el temor de que, de pronto y no sin escándalo, se descubra el equívoco y que el objeto de atención o de honores sea relevado de su puesto, quedando el error al descubierto: no reunía las cualidades que para ese papel se requerían, no era ni mucho menos la persona que merecía ese honor. Es muy difícil luchar contra la serie de equívocos que se producen, encadenados, y que nos asignan a cada uno un lugar y una función. Sin saberlo, jugamos papeles que nos han dado los demás y de cuya total ignorancia por nuestra parte ellos se asombrarían sinceramente. Desde lejos, las cosas parecen siempre descifrables y muchos de los movimientos de la vida, parte de un complot. Desde dentro, es el caos, el azar. ¡Cuántas veces lo repite Tolstói a lo largo de *Guerra y paz*! La victoria final de Rusia sobre el ejército de Napoleón no se debió a un plan calculado, a una estrategia perfecta y meticulosamente definida. Fue el resultado de una suma de casualidades: el duro invierno ruso, la enorme, inacabable extensión de la estepa, una victoria aquí, un pueblo rendido allá… ¿Quién dio la orden a los moscovitas para que abandonaran Moscú?, ¿por qué se incendió Moscú? Miedo, cansancio, desánimo… ¡Tantos factores que no se pueden calcular ni medir! Sin embargo, los cronistas, en su necesidad de distribuir papeles, buscan siempre un responsable, un estratega.

Del mismo modo, nosotros, para orientarnos en este laberinto de caras conocidas y desconocidas que constituye nuestro mundo, asignamos papeles y personalidades, comportamientos y valores. Una delgada, invisible red de malentendidos nos va envolviendo. No podemos nunca saber lo que representamos para los otros, el exacto papel que nos han dado; no podemos, sobre todo, saber por qué nos han dado ese papel y, en cierto modo, hagamos lo que hagamos, incluso algo totalmente contradictorio con nuestra supuesta personalidad, los otros, ese indeterminado y plural «los otros», se resisten a cambiar la idea que tienen de nosotros.

Sin embargo, si hay algo que permanece inmutable es la conciencia, errada o no, que tenemos de nosotros mismos. Kafka, en su «Carta al padre», habla de su completo convencimiento de que iba a suspender los sucesivos exámenes que iban marcando hitos en sus estudios, asombrándose siempre de que al fin aprobase. «Era

seguro que iban a suspenderme —declara—, pero no me suspendieron, y así fui saliendo adelante. Pero el resultado no fue un aumento de confianza, sino al contrario; siempre tuve la convicción de que, cuanto mayores son mis éxitos, peor acabará todo». El miedo de Kafka es verse sorprendido en el malentendido, en la impostura: «A menudo imaginaba —sigue escribiendo— el horrendo tribunal de profesores que se reunía después de pasar yo el primer curso, o en el segundo, y una vez aprobado este, en el tercero, y así sucesivamente, para examinar aquel caso único, que clamaba al cielo, y preguntarse cómo me había sido posible, a mí, el más incapacitado, y en cualquier caso el más ignorante, colarme hasta aquella clase…».

Si esto, que es una constante en la vida del atribulado Kafka, nos sucede a todos en ciertos momentos de la vida, en el ejercicio de la literatura nunca cesa de ocurrir. Este terreno es muy movedizo y uno nunca está seguro de lo que logra. Todo es profundamente casual. Todo se nos escapa. Aquí es donde los elogios son más desconcertantes, y todo escritor que alguna vez los haya recibido se ha dicho a sí mismo palabras muy parecidas a las de Heaney. Los elogios, por poco que duren, pretenden situarte en un lugar seguro, indiscutible, pero ¡vaya engaño!, ¡como si hubiera un gramo de tierra bajo nuestros pies que fuera fijo e inmutable! Y hasta se mira con desconfianza a los aduladores: ¿qué pretenderán?, ¿no se darán cuenta de que sus alabanzas ocultan una trampa? ¡Ay de nosotros si nos las creemos! No son verdaderos amigos, quieren que perdamos el sentido de las proporciones, los puntos de referencia, todo lo que hemos obtenido a base de errores y limitaciones.

En cambio, asombrosamente, nuestros más declarados enemigos nos prestan cierto favor al criticarnos. Por mucho que nos irritemos, tienen razón, y aún podrían criticarnos más. Es cierto que sus intenciones no son estas y no sospechan que nos están ayudando. Si lo sospechasen, seguro que se callarían, porque no son buenos. Pero lo cierto es que tampoco son muy inteligentes. A poco que se pongan a pensarlo, se darán cuenta del favor que nos hacen. Nos recuerdan lo que somos, por si acaso lo habíamos olvidado: meras personas en busca de palabras para nuestras emociones e ideas, destinadas a equivocarnos y a no alcanzar el paraíso sobre la tierra. Como decía Heaney, «el poeta sobrevive, si sobrevive, en medio del

pánico». Él decía, también, que era mejor no ser escuchado mucho. Tal vez quiso decir que, en realidad, uno nunca es escuchado mucho.

24.
El
PAÑUELO DE SEDA AZUL

La labor del escritor, las palabras dichas en secreto a sí mismo, a un interlocutor desconocido, anónimo, ideal, a nadie, van cobrando poco a poco un sentido, una coherencia, y al fin se abandonan; ese mundo de palabras se deja por otro. La novela se acaba, aunque no esté nunca acabada, aunque el escritor todavía podría corregirla, ampliarla, escribirla de nuevo. Pero el presente manda, tiene un poder muy imperativo sobre el escritor, seguramente porque esta actividad de crear obras de ficción está muy ligada a las fluctuaciones más íntimas del escritor y lo más satisfactorio para él es que lo que está escribiendo se acomode a su estado de ánimo interior. Por eso las palabras escritas le van dejando de interesar. No obstante, cuando se enfrenta a la obra hecha, terminada, tiene que retroceder, necesariamente tiene que hacerlo, y regresar a lo escrito en el pasado mes, en el año pasado, hace dos años… Es difícil adentrarse así por el pasado y ponerse en el lugar desde el que se escribieron esas páginas, pero el escritor sabe que ese esfuerzo es esencial y, por mucho que le cueste, lo hace. Hasta donde puede, pero lo hace.

El resultado no tiene nada que ver con la magnitud de estos esfuerzos, el tiempo que en la obra empleó, las alegrías o angustias sentidas, en su vida o precisamente en relación con lo que escribía; depende de un extraño acierto, de un don. Cómo esos esfuerzos, ese tiempo, esas emociones y dudas se transformaron en literatura es algo que no podemos explicar.

Es entonces, frente a la obra hecha, cuando hay que pensar en publicar, en ofrecer a los otros el secreto, la obra elaborada a solas. Hay que dar el paso y abandonar a su suerte la obra, que será leída y juzgada por personas conocidas y amadas, personas conocidas y hostiles, personas absolutamente desconocidas… O puede,

asimismo, que el libro no encuentre muchos lectores y el escritor también sufrirá por eso. ¿Por qué este paso resulta tan doloroso?, ¿qué es lo que ha puesto el escritor en su manuscrito para que el hecho de transformarse en libro le produzca tanta perturbación y temor? Y es que, pese al agotamiento en que lo han dejado los últimos esfuerzos, las últimas correcciones, pese a la duda permanente de que esos esfuerzos hayan conseguido algo de valor, esta es la verdad: el escritor cree, profundamente cree, que ha hecho un hallazgo importante. Eso es lo que ofrece a sus semejantes.

Sin embargo, cada vez que, terminado un manuscrito, se dispone a publicarlo, teme, y tiene siempre la tentación del silencio, de refugiarse en el lugar de la calma absoluta, el terreno de la no necesidad.

Creo que todas las personas participamos de esa aspiración; mientras nos movemos de un lado para otro, obligados por deberes o empujados por nuestros deseos, padecemos la nostalgia de la soledad, del impulso de desaparecer, de no estar en medio de la corriente, vislumbrando la poca importancia de nuestros esfuerzos. Aspiramos al retiro mientras llevamos a cabo nuestras tareas cotidianas, más o menos libres o impuestas.

El gesto del retiro está lleno de dignidad. El mundo del cine nos ofrece los casos más populares. Sobre todo, las actrices, en las que lo perecedero de una cualidad indispensable, la belleza, las rodea de dramatismo. Sus vidas simbolizan la amenaza del declive, de lo patético, esos terrenos que todos tratamos de sortear. Así, nos resulta ejemplar que se retiren, que nos priven de contemplar su decadencia. Agradecemos que las grandes actrices desaparezcan en la cima de su gloria y opten por el misterio y la soledad. Nos complacemos con su renuncia y nos identificamos con su gesto de rechazo. Su programa de vida, tan extrovertido, tan exhibicionista, se transforma radicalmente; no quieren saber nada del mundo, de la gente que las ha encumbrado. Quieren vivir solas y pasar desapercibidas. Que no las molesten. Ni focos ni escenarios. Que se borren sus imágenes en la pantalla, que permanezcan jóvenes y bellas.

Lejos de nuestra presencia, a salvo de nuestra curiosidad, podemos mitificarlas, mientras otras actrices van envejeciendo y

después de intervenir en más de ochenta películas aceptan papeles adecuados a su edad en series televisivas. ¿No son también admirables estas actrices que trabajaron hasta el último día de su vida, que tomaron de ella hasta la última gota de vigor? ¿No deberíamos elogiar la capacidad de trabajo, la pasión por el oficio, el morir con las botas puestas? ¿No somos algo injustos al mitificar el silencio y el retiro?

¿Acaso no es también digno de admiración el acto de romper el muro del mundo interior en el que se ha ido construyendo la obra, sea un cuento, una novela, unas reflexiones…?, ¿es que este acto está exento de méritos? Sin embargo, el ejemplo de los escritores que, obtenido un éxito, callan de repente, nos conmueve a quienes vivimos alrededor de la palabra. El destino desconocido de Salinger, con un único y arrasador éxito en su haber —*El guardián entre el centeno*, el libro más leído de los Estados Unidos, al que de ahora en adelante me referiré bajo este título, aunque siempre me pareció más acertado y sugerente el de la traducción argentina: *El cazador oculto*—, lo convierte en un ser enigmático y mítico. La única novela de Juan Rulfo —*Pedro Páramo*— nos deja conmocionados, tanto porque es perfecta como porque es la única que escribió. No deja de ser curioso y paradójico que celebremos que un escritor arroje a las llamas su último manuscrito como si callar fuera bueno en sí mismo, fuera, de hecho, la perfecta actitud del escritor, pero es que seguramente estamos cansados de leer tantas palabras inútiles y superfluas y desearíamos, exigiríamos, que las palabras fueran todas justas y necesarias.

Quizá pensamos, además, que lo muy conocido, lo muy cercano y familiar tiene, siempre, menos valor que lo desconocido y oculto. Quizá imaginamos que, renunciando al mundo —a nosotros—, se renuncia a la vanidad, a las pequeñas concesiones, a las debilidades, a nuestras miserias de hombres, a las pequeñas aspiraciones y ambiciones terrenales. Suponemos que el escritor súbitamente callado está inmerso en una búsqueda mucho más valiosa y difícil.

Las personas que se retiran se nos escapan, nos dan la espalda para seguir su propio camino, y su seguridad, fortaleza y autonomía nos dan envidia. Han entrado en el terreno de la no necesidad.

Entre tanto, el resto de los hombres nos seguimos afanando, anotando cosas, haciendo esfuerzos. De repente, nuestra mente se

detiene y se nos viene a la cabeza la imagen de la bella y retirada actriz en los últimos años de su vida, oculta tras unas enormes gafas de sol, envuelta en ropa varias tallas mayor de lo necesario, para que nadie tenga la menor posibilidad de asociarla con la esbelta y bella actriz que llenaba la pantalla, paseando ahora anónima por la calle entre personas que no se vuelven a mirarla, e imaginamos que será feliz en un momento así, sin tener que hacer nada ni demostrar nada, habiendo declinado ya todo deber y responsabilidad, sin tener que mirar al ojo de la cámara para seducirnos. O surge la figura de un Salinger canoso, sentado en el porche de una casa de madera, contemplando la caída de la tarde sin nada entre las manos, solo una dulce paz en la mente, olvidado de sus entusiasmados lectores de todas las nacionalidades, desligado de todo compromiso, ajeno a toda demanda, disfrutando de la cálida brisa y de los colores que se extienden por el horizonte de ese lugar desconocido donde se encuentra su retiro. Tal vez pensando en cosas trascendentes y profundas, tal vez simplemente colmado por la sensación de la tarde.

En medio de nuestra actividad, lánguida o febril, perpleja o convencida, lo envidiamos. Nos preguntamos por qué escogió el retiro. Inició una búsqueda personal que no nos incumbía. Sospechamos que, en su territorio apartado, ha dejado de trabajar, de hacer, de escribir. Simplemente, es.

Quienes estamos inmersos en este oficio de palabras, contemplamos a estos escritores silenciosos con nostalgia, con la conciencia de ser demasiado charlatanes. ¿Acaso no todo el mundo envidia a quien es capaz de emprender una búsqueda completamente personal, incompartible? ¿Acaso eso no supone que ya está instalado en algo? Estos escritores silenciosos, aislados, que han dejado de lanzar preguntas al mundo, tal vez porque saben ya que toda pregunta es innecesaria y han encontrado en la soledad una especie de paz, puede que hayan entrado en un territorio sagrado, religioso. Los rumores señalan a un Salinger entregado al estudio del budismo. Los últimos días de Tolstói debieron de estar presididos por sus siempre presentes inquietudes religiosas. Ocuparon, al fin, el primer plano. Lo arrancaron del núcleo familiar y lo recluyeron, lo silenciaron. El resto de los hombres —sus lectores, su familia, sus amigos— dejó de serle necesario. Esta clase

de retiro es la meta de muchas religiones. En realidad, estos escritores optaron por la religión.

Es fácil imaginar el dolor incurable de Tolstói, a quien el peso de la sabiduría fue situando a cada vez más distancia de los hombres, comprendiéndolos a todos y, en esa misma medida, incapacitándolo para amar a ninguno con pasión. ¿No había alcanzado en sus novelas una omnipotencia casi divina? Había indagado mucho, había buscado en el interior de las personas la huella de Dios, aceptaba la aparente falta de sentido de la vida, las limitaciones y errores de la naturaleza humana, la imposibilidad de encontrar las claves de la vida. Estaba en el umbral de la humildad esencial. Rozaba la divinidad y se alejaba de los hombres. Participaba ya de la nostalgia que llevó a Dios a encarnarse y tener una vida terrenal. ¿Qué otra cosa podía hacer sino retirarse? Ya no podía vivir entre los hombres. Había entrado, al fin, en el territorio sagrado.

Algunos escritores entran en él. En cierto modo, están un poco abocados a él, porque los caminos de la creación artística y de la religión discurren de forma paralela. El lugar donde se sitúa el escritor mantiene un equilibrio difícil. El escritor participa, no sin atrevimiento o arrogancia, de la omnipotencia divina, pero no puede desprenderse de la miseria de su verdadera condición. ¿Acaso el impulso artístico es anterior, más profundo y general, que el espíritu religioso? Escuchamos muchas veces la idea de que el arte hunde sus raíces en la religión. ¿No puede ser al contrario? ¿No podría ser que todos los hombres tuvieran este impulso artístico de indefinida trascendencia que la religión trata de sistematizar? Siempre me ha parecido asombroso —y perturbador— que incluso las personas más crueles y desconsideradas, ajenas a toda idea del bien y del mal, sean sensibles a la belleza de una sinfonía y de un paisaje, que disfruten rodeándose de belleza y que en eso no se equivoquen. ¿Es que el instinto de belleza es más profundo que el del bien?, ¿está más extendido? Las conversaciones sobre gustos resultan tanto o más apasionadas que las relativas a la moral y habitualmente se habla más de gustos que de valores, ¿tal vez porque distinguimos mejor los gustos que los valores? Acabo de leer en una novela el siguiente retrato moral de un personaje: «Se conmovía por la música, las puestas de sol. Nunca por las cosas humanas».

Sea como fuere, el arte no da respuestas. Su amplitud desborda todo terreno. La religión, por el contrario, lo acota y lo organiza. El hermoso retiro de la religión parece estar en algún lugar de los insaciables deseos de los hombres, de sus incontestables preguntas. Es evidente que arte y religión confluyen en su permanente oposición a la muerte. El arte se alza por encima y, transitoriamente, la vence. La religión la interpreta, la hace suya. El camino seguido por la religión parece más sabio. El camino del arte resulta más temerario.

Para los artistas que no han emprendido el camino del retiro y del silencio (¿la mayoría?), la relación con el mundo no resulta fácil, y aunque su lucha no es ni más ni menos conmovedora que la del resto de los mortales, su situación resulta, al menos, más ambigua. Se mueven entre dos polos opuestos: la soledad absoluta inherente a la creación, la creación en secreto, y el abandono de la obra en manos del público, la desconocida multitud. Parece casi inevitable que el estado de ánimo del creador sea inestable y precario, que le resulte francamente difícil mantener su espíritu en paz y en equilibrio.

Herman Hesse se preguntaba en *Mi credo* por los motivos que llevan al escritor a publicar sus libros, al otro lado del silencio. «Algo del desengaño sentido por el artista, aunque obtenga muchos éxitos, por haber entregado su obra al mundo, algo del dolor por haber vendido y abandonado su tesoro secreto, amado e inocente, me llegó y me impresionó durante mi juventud en muchas de mis obras preferidas, particularmente en un pequeño cuento de Grimm, uno de sus cuentos de sapos. Nunca he sido capaz de releerlo sin un estremecimiento y una vaga nostalgia. Como tal mágica narración no puede ser referida, copio textualmente el cuento…

»"Una huerfanita hilaba, sentada sobre el muro de la ciudad, cuando vio salir a un sapo de una hendidura. Rápidamente, extendió junto a ella su pañuelo de seda azul, que los sapos aman con pasión y solo a ellos se dirigen. En cuanto el sapo lo vio, dio media vuelta, volvió con una pequeña corona de oro, la colocó sobre el pañuelo y se fue de nuevo. La niña tomó la corona; centelleaba, y la formaban los más delicados hilos de oro. Al poco rato, el sapo volvió y, al no ver la corona, se deslizó por el muro y golpeó contra él la cabecita, lleno de dolor, hasta que sus fuerzas se

agotaron y cayó muerto. Si la niña no hubiese tocado la corona, el sapo habría sacado más tesoros de la hendidura"».

Este breve cuento, que a Hesse tanto le conmovía, es efectivamente extraño e inquietante, y sin duda no lo entiendo del todo. ¿El sapo suscita todas nuestras simpatías?, ¿qué esperaba que hiciera la niña al ver la corona de oro?, ¿simplemente mirarla?, ¿quién no la cogería para tocarla y verla más de cerca? Y, de todos modos, ¿acaso puso el sapo alguna condición?, ¿no hubiera debido avisar a la niña?, ¿cómo podía saber ella que estaba prohibido tocarla? Estos interrogantes no tienen respuesta. Podemos leer más detenidamente el cuento en busca de una clave, una señal. En vano. Es el paso del tesoro desde el pañuelo de seda azul a las manos de la niña lo que entristece y desespera al sapo. Es ahí donde se revela toda su impotencia; por alguna razón, el sapo no puede hablar con la niña. Un impulso optimista le llevó a depositar la corona en el pañuelo, tal vez vanidad, orgullo y ambición, y esa misma vanidad, ese mismo orgullo, esa misma ambición le empujan a la muerte. Este sapo hubiera deseado mostrar y poseer al mismo tiempo, pero eso es algo que no puede hacerse con los tesoros ni con los secretos. Se comparten en el instante en que se muestran. Este sapo hubiera necesitado una buena dosis de humildad, un espíritu desprendido, hubiera debido ser capaz de olvidar, no esperar nada. ¿Qué pueden aprender los otros sapos de esta lección? O aceptan el juego, por doloroso y descabellado que sea, o dejan de sentir amor por los pañuelos de seda azul. Tal vez, el único mensaje del cuento sea que, presos de su miserable condición, a los sapos no les resulta fácil el desprendimiento, por lo que, lamentablemente, están abocados a la desesperación.

El alma del artista es frágil, como el orgullo de este sapo. Le resulta difícil soportar la mirada ajena, más aún, la incomprensión y el reproche, todo lo que, arrojado sobre su obra, la aleja de su lado, la saca del único lugar en el que está dispuesto a depositarla: el pañuelo de seda azul. Pero también los elogios le desconciertan e inquietan. Las miradas y palabras de los demás caen siempre como una espesa manta sobre la obra, ya desprendida del artista. «El mundo nos paga ciertamente nuestras creaciones —dice Hesse—, muchas veces con creces, pero no nos paga con vida, con alma, con felicidad, con sustancia, sino con aquello que tiene que dar, con

dinero, con honores, con la inclusión en la lista de personas prominentes. Sí, el mundo da las respuestas más inverosímiles al trabajo del artista…».

El escritor puede tomar la decisión de dejar de escribir, o de escribir y no publicar, pero esa es una lucha exclusivamente suya, una lucha amarga o heroica, que ni añade ni resta valor a su obra. El silencio en sí no es más admirable que la palabra en sí. Hay hermosos silencios y hermosas palabras. Hay crueles y orgullosos silencios y crueles y orgullosas palabras. El escritor se encuentra, necesariamente, en ese dilema irresoluble. Escribir y publicar, o el camino del silencio, para lo cual deberá fortalecer su frágil y quebradiza alma, dando lentamente los pasos que lo vayan acercando a la presencia divina, algunas veces intuida, desprenderse de sus cualidades de hombre, ir adquiriendo la paz de espíritu de los dioses, Convertir sus impulsos artísticos, temerarios y, si así puede decirse, humanos, en ansias religiosas. Dejar de lado las preguntas e instalarse en una clase de respuesta. Mientras sea hombre, o sapo, o artista, no sabrá cómo resolver el conflicto en el que se mueve, sufrirá con él y no podrá dejar de hacerlo porque es la razón de su vida y de su dicha. Todavía es poderosa la atracción que el pañuelo de seda azul ejerce sobre él: interesar, iluminar, consolar, entretener al resto de los hombres. Pero, inevitablemente, cada vez que deje su tesoro sobre el brillante pedazo de seda, le asaltará el temor de que alguien se lo lleve a otra parte, una parte hostil donde ni los elogios ni el menosprecio que susciten nada tengan que ver con el tesoro, una parte, en fin, donde el tesoro no pueda verse y se pierda…

II. Afinidades

1. NEGACIONES. AFINIDADES.
LOS
AUTORES DE LAS OBRAS

MAESTRAS

El escritor va encontrando en el legado literario recibido unas pistas, unos puntos de apoyo, mientras se va moviendo entre todas las obras escritas, un poco a tientas, de manera intuitiva, en busca de afinidades, complicidades y simpatías, todo eso que se resume con una palabra sencilla, pero de difícil definición: el gusto.

Muchas veces, más que saber lo que nos gusta, sabemos lo que no nos gusta. Dino Buzzati cuenta en un relato el caso de un escritor que, ante la lectura de la novela que le presenta un joven, exclama, lleno de envidia: «¡Qué novela! Era extraña, nueva, buenísima. Aunque quizá lo que se dice muy buena no lo fuera, ni siquiera buena, tampoco mala. Pero respondía condenadamente a mi manera de ver las cosas, se me parecía, me daba la sensación de ser yo. Eran una por una las cosas que yo hubiera querido escribir y no era capaz de hacer».

A los novelistas, como le sucede a Dino Buzzati, les gustan las cosas que se les parecen, y rechazan aquellas en las que no se reconocen. Es así como se va construyendo una estética, negando, rechazando unas cosas, apropiándose de otras. Pero no creo que el escritor sea siempre absolutamente consciente de este proceso ni que sea capaz de trazar con exactitud los límites de su concepción estética. Con todo, existen dos límites, dos polos. Repentinamente, rechazamos con vehemencia un texto, una película, un cuadro o una sinfonía porque se oponen frontalmente a nuestra escala de valores y de gustos. O, por el contrario, y mucho más felizmente, nos sentimos hechizados entre las páginas de una novela, ante la pantalla iluminada en una sala de proyecciones, o nos detenemos, casi sin respirar, ante la vista de un cuadro en la pared de un museo o ante la emisión de una melodía emitida por la radio. Eso —texto,

imagen o música— nos expresa, somos nosotros. Eso buscamos. Coincide plenamente con nuestros gustos y nuestros valores. Eso nos empuja y nos apoya, nos da fuerzas. Más allá de estas negaciones y afinidades, podemos explicar muy poco.

La mirada del escritor sobre el legado literario es necesariamente subjetiva, en absoluto científica: quiere penetrar a través de las páginas impresas en busca de esa otra mirada, la del autor, llegar al secreto de la creación, y obtener fuerzas de allí, sobre todo fe. Si una vez se logró, si esta obra admirable fue escrita, puede lograrse otra vez. Si se obtuviera siquiera un poco, una mínima parte de esta fantástica inspiración… Fue un hombre o una mujer como yo quien lo logró, un habitante de la tierra. Las obras maestras se hicieron aquí, entre nosotros.

El escritor busca, en fin, la compañía, el apoyo, la complicidad y el estímulo de ese espíritu afín que anida en la obra maestra, en la escena perfecta, en el personaje verdadero. Como todo lector, el escritor, cuando lee, busca la amistad íntima y segura del hombre o la mujer que escribió esas páginas en las que inevitablemente se deslizó algún fallo que otro, alguna palabra inadecuada o tópica, una nota falsa, sin que lograran hacernos perder nuestro asombro y admiración, la emoción de haber encontrado un tesoro: esta persona que llena nuestro espíritu de literatura. Pero mientras el escritor lee y valora todo lo que está surgiendo ante sus ojos, está pensando en que él también quiere hacerlo; quiere llenar los espíritus de literatura.

Ese espíritu afín y superior se detiene un momento ante nosotros como si deseara hacernos una señal, y creemos entender que nos dice que prosigamos, que no dejemos de escribir, ni siquiera de publicar, que no hagamos demasiado caso de los innumerables defectos que nos señalan, ni del éxito que no conseguimos o conseguimos una vez y nos desconcertó, ni de los honores que no recibimos, ni del juicio de las mentes más rigurosas y preclaras…; que nos mantengamos aquí, donde vislumbramos su compañía y amistad, de donde obtenemos fe, energías y valor.

2.

CERVANTES.

LA GENIALIDAD

Tengo la impresión de que a mis profesoras de literatura de mis años escolares, quienes, como todas mis profesoras, eran monjas, el mundo del *Quijote* se les resistía un poco. Lo que más les gustaba a todas ellas, y mucho, era la poesía. Abandoné, pues, el colegio con una idea muy vaga del *Quijote*: unas escenas algo surrealistas, casi infantiles y grotescas, que las profesoras se empeñaban en calificar de geniales, en las que intervenían dos personajes de edad indefinida que deambulaban por caminos polvorientos, mientras hablaban, medio discutían y discurseaban hasta hartarnos. Aquellos molinos convertidos en gigantes y aquellas ovejas que don Quijote creía guerreros me producían cierto estupor. ¿Dónde estaría la genialidad? Porque yo no era una alumna más, a mí me gustaba leer. Pero nadie, a pesar del respeto con que se hablaba de él, me dio a leer el *Quijote*, solo esa muestra, esos fragmentos seleccionados para los estudiantes de bachillerato por alguien que debió de haber pensado que, al ser humorísticos, eran los más adecuados para nuestras limitadas mentes juveniles, y que, como otros fragmentos de otras obras literarias, estaban al final de cada lección. Años más tarde, mucho después de haber dejado el colegio, supe lo que significaba el enigmático adjetivo «genial», y lo que en realidad nunca habían conseguido transmitirme: en las páginas del *Quijote* se contienen todos los enigmas de la humanidad; el permanente juego con la realidad y la ficción, el cuestionamiento de la cordura y la locura, el entendimiento íntimo entre los hombres, las redes de complicidad y simpatía que se tienden entre ellos, la complejidad del comportamiento, la necesidad de mitos…

Pero lo cierto es que no puedo culpar demasiado a mis profesoras, ni siquiera al inoportuno seleccionador de textos. El *Quijote* es un libro difícil, y dudo que, de haberlo leído en aquel tiempo, lo hubiera podido disfrutar, y aunque tengo muy a mano ejemplos contrarios al mío, el de personas que lo han leído con gusto y divertimiento en plena adolescencia, sospecho que seguramente yo, en aquella época, no estaba preparada para su lectura, y aun creo que mi caso no es tan singular, y que debe de haber por ahí no pocas personas para quienes el *Quijote* supuso un

descubrimiento tardío.

Me mantengo, pues, en la opinión de la dificultad del *Quijote* y me atrevo a cuestionar la oportunidad de dárselo a leer a los colegiales. Es un libro donde lo más importante es la idea, un libro que parece concebido para ser fundamentalmente abstracto y que, al darnos tantos detalles de algunos aspectos de la vida, y rendida cuenta de los largos coloquios habidos entre el caballero y su escudero y de los discursos que el propio caballero pronuncia cuando tiene ocasión, así como de las amplias respuestas que recibe por parte de sus interlocutores, rompe los moldes de la abstracción para crear la más inverosímil realidad. El *Quijote* se desarrolla justo en el límite de la verosimilitud, y el juego que lo inspira es tan difícil, el equilibrio del que parte es tan inestable, que parece mentira que se sostenga con tanta solidez. ¿Y sobre qué se sostiene? Sobre el increíble castellano de Cervantes, sobre el fluir de las frases encabalgadas con una complejidad y naturalidad hasta el momento desconocidas y, a partir de entonces, convertidas en modelo de lengua. La clave debe de estar en que estas magníficas y conmovedoras frases se refieren a un personaje en el que Cervantes estaba poniendo toda su fe, el reducto de fe que le quedaba a un hombre oscuro y amargado, que es, seguramente, más poderosa que la fe de quien nunca ha bajado de la cima donde no se produce la menor vacilación, donde todo es resplandor. De forma que, sobre la seguridad con que avanzan estas frases, el difícil equilibrio inicial, asombrosamente, nunca peligra, y el lector se va adentrando de manera natural en un mundo que originalmente no tenía por qué ser tan accesible.

Se ha escrito tanto sobre el *Quijote*, se han vertido, casi literalmente, tantos ríos de tinta, que lo que se pueda añadir parece superfluo. Pero supongo que todos los escritores de hoy, a quienes la crónica de la realidad que nos hacen diariamente los periódicos y la televisión nos produce la sensación de que jamás conseguiremos abarcarla, interpretarla ni conocerla, encontramos en la mirada, en la elección de Cervantes, un insustituible y monumental apoyo. Solo hay dos personajes en el *Quijote*. El resto es telón de fondo. No hay ningún dato histórico. Los grandes hechos de la historia, las victoriosas batallas, quedan muy lejos. En el *Quijote* nos movemos entre caminos, ventas y polvorientos pueblos. Aparentemente,

ninguna grandeza, ningún heroísmo y, hasta cierto punto, ninguna realidad, si es que la realidad se encuentra en el cerco acotado donde se decide la marcha de la historia. Por lo demás, ¿existe ese cerco?, ¿dónde se decide la marcha de la historia?

Por encima de esto, don Quijote nos demuestra que el hombre es capaz de crear en esta tierra bastante miserable (tan polvorienta, quizás, como miserable) su propia fantasía. Puede vivir envuelto en una nube de irrealidad. Ese es el poder de la imaginación, un acto de afirmación exclusivamente humana. No hay en el *Quijote* ninguna idea religiosa, no existe el consuelo de una vida eterna en otro mundo. ¿Tal vez también por eso mis profesoras, antes monjas, a fin de cuentas, que profesoras, no acababan de entrar en él? Pero aunque no haya esperanza en este mundo, puede obtenerse la fama, y don Quijote, en la segunda parte, es consciente de tenerla. Aunque lo más importante es la fantasía. La forma en que este mensaje va cobrando fuerza y realidad es tal vez lo que ha hecho de este libro el más leído del mundo. Puede que los hombres necesiten creer que la fuerza de la imaginación es más poderosa que la misma existencia.

No obstante, el lector sabe que esa opción es difícil, heroica. Significa dar la espalda a la realidad, a los otros. Es, en suma, una reivindicación de la locura. ¿Es esa la única salida para la felicidad del hombre, para su integración? En la mirada de Cervantes hay un reflejo de amargura. Ya que existe la maldad, ya que el mundo no puede cambiarse, solo queda refugiarse en uno mismo, en los ideales, y vivir como si todo el mundo los comprendiera y respetara, vivir como un loco, no ser consciente del mal. No obstante, el mal existe y más de una vez el lector se lo encuentra ante los ojos, aunque don Quijote cierre los suyos. Cervantes y el lector desearían, con don Quijote, poder cerrarlos, pero son conscientes de la amargura, el patetismo y el ridículo. No hay apoyos exteriores. La única fuerza de la utopía reside en uno mismo.

Tengo la impresión de que esta es una conclusión de madurez, porque desde la adolescencia nos resistimos a dar el paso que nos permita borrar la realidad. Todavía creemos que la realidad nos pertenece. El adolescente tiende a ver el ingrato halo del ridículo y el patetismo de muchas de las acciones y gestas de don Quijote,

porque él no quiere ser ridículo ni verse reflejado en ese espejo deformante. El adolescente teme que Cervantes, por medio de los personajes que se burlan del caballero andante, se esté también burlando de él, sabiendo como sabe que no pocas veces gente parecida lo ha mirado con desprecio. No está dispuesto a confiar, y le asombra la confianza con que don Quijote trata a sus semejantes, sean o no dignos de ella. La resistencia del adolescente a entrar en el mundo del *Quijote* nace de un sentimiento instintivo de protección al héroe.

En la madurez, lo que era ridículo y patético se ha ido transformando, y se ha ido imponiendo, sobre todo, la grandeza del héroe solitario. Don Quijote parece ahora infinitamente sabio y, aunque casi le pediríamos que no se dé por vencido, cuando pronuncia, de regreso de Barcelona, la frase de renuncia «Ya no puedo más», paradójicamente, nos sentimos llenos de consuelo. Todo tiene un límite, y uno puede darse por vencido de vez en cuando. A fin de cuentas, otro hombre, escondido tras la derrota de don Quijote, está venciendo: Cervantes. Cada vez que nos acercamos al *Quijote* nos quedamos pensando en las intenciones de Cervantes, las más ocultas, las que, por mucho que pensemos, por mucho que se escriba sobre el *Quijote*, nunca se conseguirán desvelar. Y ahí reside el triunfo de Cervantes: fue más lo que calló que lo dijo.

3.

TOLSTÓI.
LA SABIDURÍA, LA BONDAD

A diferencia de Cervantes, que da la espalda a la realidad y encamina a su héroe por el camino de la fantasía, Tolstói desea penetrar en el sentido del mundo, y el largo inventario de personajes que desfilan por el vasto universo de *Guerra y paz* tienen, todos, un momento en que muestran un pedazo sensible de su alma, un, en algunos casos muy leve, toque divino tras el que perciben el sentido de sus vidas. Se diría que esa es la intención de Tolstói. Escribe para encontrarlo.

Las novelas de Tolstói abarcan la realidad, trazan un cuadro tan preciso de los muchos estratos y esferas de la misma que se diría que el autor participa de la sabiduría divina. ¿Cómo es posible que sepa, que conozca tanto? No hay rincón de la naturaleza humana sobre el que no se arroje, al menos por unos segundos, un haz de luz. ¡Qué complejidad la de sus personajes, que se nos acercan como personas de verdad, experimentando emociones contrapuestas, variaciones del corazón, decepciones del espíritu! ¡Qué protagonista tan desconcertante este Pierre Buzajov, que se deja arrastrar por las circunstancias, que busca vagamente sin saber lo que quiere, que se duele de sí mismo y de su pasividad y que es esencialmente bueno! Está en las antípodas del intrépido aventurero, del inteligente pensador, de los hombres que cambian el mundo. Pierre observa y duda, y cuando actúa, sigue observando y dudando. Desde luego, no es el ejemplo del hombre moderno y decidido, de ese hombre que, por muy variadas razones, ha quedado como el modelo del comportamiento masculino y del que, si el o la novelista se separan, obtienen extraños reproches: ¿existen hombres así? Pierre Buzajov es, seguramente, el primero de una estirpe nueva de hombres: los vacilantes, pasivos e indolentes, provistos, a la vez, de una sensibilidad casi artística y de una bondad y profundidad que los hacen estar siempre al margen de los embrollos y los juegos del poder. Pierre se equivoca en muchas de las decisiones que toma en su vida, pero lo hace sin maldad, sin crueldad, y a la larga su carácter y sus íntimas aspiraciones le hacen triunfar sobre lo que de verdad importa: la felicidad. Tolstói está siempre a su lado, mientras los otros personajes, con sus buenos o regulares proyectos y sus instantes exaltados y felices, se van perdiendo en la niebla del mundo.

Leyendo *Guerra y paz* sentimos que aprendemos a vivir, sus páginas nos sumergen en los móviles de los más intrincados comportamientos humanos. Hay en ellas más vida que literatura. Más sabiduría que genialidad. Tolstói quiere saber qué sienten los hombres, qué piensan, por qué y cómo actúan, cómo son. A decir verdad, él lo sabe. Nos lo cuenta. Se sitúa lejos de todos, los comprende a todos. Pero ¿no padecerá la angustia de estar tan lejos de los hombres, siempre a esa distancia propia de los dioses? A pesar de la magnitud de la novela, uno tiene la impresión de que

Tolstói está muy cerca del silencio, del total retiro. ¡No es humano poder comprender tanto! ¡Ni siquiera podrá amar! Cuando el alma de los hombres deja de ser un misterio, no queda sino la soledad absoluta. Tolstói pasea su mirada sabia y piadosa por la humanidad y su dolor es el dolor de los dioses. Está en otra esfera de la realidad.

Imaginamos a Cervantes escribiendo su obra maestra en una especie de trance, al dictado. Lo que iba destinado a ser una simple parodia, un simple entretenimiento, se convierte, por acto de magia, en genialidad. Cervantes lo sabe a medias. A pesar de su amargura, se deja arrastrar. Escribe, una por una, las frases que escucha en su interior. Y esas frases apuntan al individualismo y a la locura, al mundo moderno, la novela moderna.

Tolstói, gran investigador de la vida, escribe a un paso del silencio, desde la sabiduría que Dios le ha concedido, desde la convicción de que a los hombres hay que amarlos porque todos llevan en su interior una huella divina, porque, además, no son enteramente responsables de su destino y, desde luego, tampoco del mal. Los grandes acontecimientos de la historia se producen por una conjunción de fuerzas, no controlables por el hombre. Todo ocurre por casualidad, repite Tolstói una y otra vez. Así, hay una especie de exculpación, puesto que la decisión individual es prácticamente imposible. Existe el consuelo de esa exculpación, de una bondad final. Dios sabrá para qué nos ha creado.

La genialidad de Cervantes y la sabiduría de Tolstói: algunas veces la balanza de nuestras aspiraciones y simpatías se inclinaría hacia uno, otras, hacia el otro. Cervantes se nos revela romántico, afirmando el poder de la fantasía individual… Tolstói, grandioso, reivindicando el destino, el alma y la bondad… En cierto modo, Cervantes es la esencia de la literatura. La palabra, la frase, el juego literario, están en el primer plano y, a fin de cuentas, el *Quijote* no es un libro fácil. La apuesta de Tolstói está por encima de la literatura.

Puede que Tolstói esté más en el espíritu de las mañanas, cuando la pretensión de abarcar el mundo se corresponde con las energías sin estrenar. Pero, conforme avanza el día y cuando al fin cae la noche, en vista de que el mundo sigue quedando lejos y los atisbos de sabiduría han sido insuficientes, cuando no nulos, solo

cabe esperar el milagro, que venga alguien de donde sea y nos dicte. Un atisbo, una chispa de genialidad, una mínima parte de la que se le concedió a Cervantes…

4. PESSOA.
LA POESÍA

Fue Stevenson quien mejor expresó la importancia que tiene el impulso poético en la creación al decir que toda novela es romántica en su concepción. Posiblemente, todos los novelistas sepan que la poesía es la más grande de las artes literarias y que a la exactitud y belleza de un poema no hay nada que se le iguale.

Una antología de Pessoa cayó en mis manos a través del consejo de una amiga (no fue el único consejo literario que me dio, y desde aquí se lo agradezco) y me acompañó fielmente en una época juvenil e incierta, de desarraigo. Aunque al fin estudiaba literatura, yo iba de aquí para allá, sin planes, sin ninguna idea mínimamente clara que me permitiera tenerlos. En cuanto tuve oportunidad, tomé unas clases de literatura portuguesa y algo después pedí una beca para estudiar en Lisboa la obra de Pessoa, que había sido tan estudiada ya. El poeta Jorge de Sena, muy generoso con los estudiantes, nos prestaba su casa en el barrio de Belen. A pesar de que me concedieron la beca y de que nos trasladamos a Lisboa con la intención de instalarnos en casa de los Sena, por diversas circunstancias debimos regresar a Madrid y así perdimos aquel año en Lisboa y nos quedamos para siempre con esa nostalgia. Era el año 1975.

Pessoa me siguió acompañando, dando a mi vida sin propósito el tono de algunos de sus versos. Los tres famosos heterónimos, Caeiro, Reis y Álvaro do Campos, escribían poemas que se adecuaban a mis sensaciones y deseos. ¡Qué necesidad empujaba a Pessoa a disolverse a través de las obras de sus heterónimos! Y, sin embargo, nos consuelan. En la disolución, se trascienden.

Alberto Caeiro, el poeta de la emoción, de la sensación, se niega a experimentar lo que es más propio de la persona: pensar, soñar, sufrir. Su anhelo es pertenecer a la naturaleza, donde la muerte

tiene lugar con indiferencia y naturalidad, sin dramatismo: «Mas las cosas no tienen nombre ni personalidad; / existen, y el cielo es grande y la tierra vasta, / y nuestro corazón del tamaño de un puño cerrado…».

Ricardo Reis nos da el consuelo del distanciamiento absoluto, de la serenidad de la soledad, la grandeza de lo pequeño, de lo que se es. Renunciando a todo, se tiene todo: «No tengas nada en las manos, / ni un recuerdo en el alma. / Que cuando te pongan / en las manos el óbolo último, / al abrirte las manos, / nada te caerá». «Quien quiere poco, tiene todo; quien nada quiere / es libre; quien no tiene, y no desea, / hombre es igual a los dioses». «Para ser grande, sé entero: nada / tuyo exagera o excluye. / Sé todo en cada cosa. Pon cuanto eres / en lo mínimo que hagas, / Así en cada lago brilla la eterna luna, / porque alta vive».

Mientras se leen los versos de Caeiro y de Reis, el aura plácida de los maestros nos envuelve, pero ¡qué difícil es permanecer en ella!

La compañía más cercana la proporciona Álvaro do Campos. La existencia desbordante, el universo desbordante, todo encuentra en él su lugar. Incluso la destrucción, Todo puede convertirse en canto a la vida, que lo abarca y contiene todo, hasta su propia negación. Ser una cosa y la contraria, existir y dejar de ser, la exaltación de la vida y su angustia, su dolor… «Estanco», «Aniversario», «Lisboa revisitada»…, tantos poemas que salen de él, atribulados y desbordantes, y nos alcanzan, nos arrastran, nos incluyen. En todos ellos, esta angustia, este vacío, este pánico de la nada que busca su lugar en los sueños de otro. Puede que «Al volante del Chevrolet por la carretera de Sintra» me acompañara más que ninguno, en mi nostalgia del año que no pasé en Lisboa, cuando volví a vivir de nuevo en Madrid, en las afueras de Madrid, esta ciudad ajena que al parecer es ya la mía.

> Al volante del Chevrolet por la carretera de Sintra,
> a la luz de la luna y del sueño, en la carretera desierta,
> conduzco solo, conduzco despacio, y me parece,
> o me fuerzo un poco para que me parezca,
> que voy por otra carretera, por otro sueño, por otro mundo,
> que voy sin existir la Lisboa que he dejado ni la Sintra a la
> que llegaré,

que voy, ¿y qué más habrá en ir sino no pararse pero ir?
Voy a pasar la noche en Sintra porque no puedo pasarla en Lisboa,
pero cuando llegue a Sintra lamentaré no haberme quedado en Lisboa,
Siempre esta inquietud sin resolución, sin nexo, sin consecuencia,
siempre, siempre, siempre,
esta angustia excesiva del espíritu por nada,
en la carretera de Sintra, o en la carretera del sueño, o en la carretera de la vida…
En la carretera de Sintra, a la luz de la luna, en la tristeza, ante los campos
y la noche,
guiando desconsoladamente el Chevrolet prestado,
me pierdo en la carretera futura, desaparezco en la distancia que alcanzo,
y, con un deseo terrible, súbito, violento, inconcebible,
acelero…
Pero mi corazón se ha quedado en el montón de piedras del que me he
desviado al verlo sin verlo, a la puerta de la casucha, mi corazón vacío,
mi corazón insatisfecho,
mi corazón más humano que yo,
más exacto que la vida.
En la carretera de Sintra, cerca de la medianoche, a la luz de la luna, al
volante,
en la carretera de Sintra, qué cansancio de la propia imaginación,
en la carretera de Sintra, cada vez más cerca de Sintra, en la carretera de
Sintra, cada vez menos cerca de mí…

Pessoa me enseñó a hacer del vacío y del desasosiego un hermoso trayecto hacia Sintra y me he acostumbrado a ver la vida y aun la vida de las novelas con esta sensación de tránsito y añoranza. Me gustaría poder dejar constancia de ello cuando escribo, de esa inquietud sin resolución, de esa angustia del espíritu por nada, que algo, en fin, de la luz de la luna y del sueño en la carretera de Sintra llegara a mis novelas.

5. Carlos Drumond de Andrade. La pérdida, el humor

Carlos Drumond de Andrade murió en agosto de 1987, a los ochenta y cuatro años, a pesar de haber estado hablando de la muerte y del suicidio en todos sus libros de poemas, nada menos que veinticinco. Tal vez llegó a familiarizarse con la muerte, la incorporó, por necesidad, a la desesperación que le inspiraba la vida cotidiana, a su sentimiento del mundo. Este gran poeta brasileño expresó con fuerza inigualable el desconsuelo de vivir, oscilando entre la más absoluta desesperanza y el humor, el alegre y siempre sorprendente humor. La poesía de Drumond nos atraviesa, se instala en nuestro mundo moderno, con la carga de su dolor y su vitalidad, con la carga de su vida, de toda vida de hombre. Ese hombre desconcertado que es Carlos Drumond de Andrade se dirige al núcleo de cada uno de nosotros haciendo de nuestra desesperación un acto de amistad.

Sus versos, sus poemas, son como frases, como canciones: sus estribillos se nos quedan grabados en la cabeza y tienen la capacidad de hacer cambiar la situación: cuando una de esas frases suena en nuestro interior, todo adquiere otro tono. Nos sentimos a salvo: Drumond está con nosotros.

Este profesional de las situaciones difíciles, de las vivencias más desesperadas, no se queja ni se lamenta, ni siquiera denuncia. Solo constata, expone su dolor seco, su íntima amargura, en declaraciones de resistencia: «Hay días en que ando por la calle con los ojos bajos / para que nadie desconfíe, nadie perciba / que pasé toda la noche llorando». («Alguna poesía»). «Perdí el tranvía y la esperanza. / Vuelvo pálido a mi casa. / La calle es inútil y ningún coche / pasaría sobre mi cuerpo». («Soneto de la esperanza perdida»). «De nada vale / gemir o llorar. / Es mejor sonreír / (sonreír gravemente) / y quedarse callado / y quedarse encerrado / entre dos paredes, / sin la más leve cólera / o humillación». («Cosa miserable»). «Amigo mío, vamos a sufrir, / vamos a beber, vamos a

leer el periódico, / vamos a decir que la vida es ruin, / amigo mío, vamos a sufrir». («Convite triste»). «No te mates, oh, no te mates», («No te mates»), «Pero ciertamente pecaré de nuevo / la estrella se calla, el camino se pierde, / pecaré con humildad, seré vil y pobre, / tendré pena de mí y me perdonaré». («Castidad»).

Pero el poema-manifiesto de Drumond es «Los hombros soportan el mundo»:

> Llega un tiempo en que no se dice más: Dios mío.
> Tiempo de absoluta depuración.
> Tiempo en que no se dice más: mi amor.
> Porque el amor resultó inútil
> y los ojos ya no lloran
> y las manos apenas rozan el rudo trabajo
> y el corazón está seco.
> En vano las mujeres llaman a tu puerta, no abrirás.
> Te quedaste solo, la luz se apagó,
> pero en la sombra tus ojos resplandecen enormes.
> Es todo certeza, ya no sabes sufrir.
> Y nada esperas de tus amigos.

Descubierto por casualidad, como todo lo bueno, en un país lejano, ni el suyo ni el mío, la poesía de Drumond de Andrade me atravesó y me conmocionó. A partir de entonces, su espíritu ha querido acompañarme. Sus obras. Después de su muerte, volví a él, o él volvió a mí, en cada línea de sus poemas reproducidos, en cada dato, todos insuficientes, de su vida rememorada. Y, como siempre, lo sentí cercano, más ahora que se había ido, y busqué, entre mis papeles, sus poemas copiados por mí hacía años, porque no tengo hoy sus libros.

Tal y como él, en homenaje a otro poeta, escribe, repito ahora, ya en su recuerdo imperdurable: «Nadie percibe (…) que el poeta permaneció el mismo, aunque alguna cosa extraordinaria haya pasado, / alguna cosa a escondidas de nosotros, que ni los ojos descubrieron ni las manos palparon, / susto, emoción, enternecimiento, / (…) No nos dejes solos en esta ciudad / en que nos sentimos pequeños a la espera de los mayores acontecimientos».

6. Baroja.

RELATIVISMO
Y MELANCOLÍA

Aunque no puedo recordar el momento en que me aficioné a Baroja, el caso es que cuando, finalizados los cursos de Periodismo, tuve que hacer una tesis, como nada de la actualidad ni del mundo del periodismo me interesaba realmente, me propuse buscar en los periódicos de la época en que Baroja escribió *La lucha por la vida* datos que confirmaran la realidad descrita en la trilogía. Lo cierto es que aquello me entretuvo mucho. La hemeroteca de la plaza de la Villa era un lugar apacible, silencioso, fuera del mundo, y el trayecto, en metro desde mi casa, era rápido. Leer periódicos antiguos, buscar noticias que debían de haber sido leídas por Baroja, leer a Baroja y a otros escritores en las páginas de esos periódicos y revistas, me proporcionó una inmersión en el pasado y un interés por él que nunca hubiera imaginado en mí.

Escribí aquella tesis con enorme placer y luego se convirtió, un poco por casualidad, en el primer libro que publiqué. Y mi gusto por Baroja se consolidó. Vuelvo a Baroja con cierta frecuencia, leyendo una novela, un trozo de sus memorias, un artículo… Su voz, viva y desganada, vuelve a dirigirse a mí, y vuelvo a entender las razones de mi afición.

Sus novelas, más que narraciones acabadas y redondas, son como fragmentos de novelas, un libro se sucede a otro de una manera natural, sin sobresaltos. Aunque los personajes y los escenarios cambien, sus preocupaciones son siempre las mismas y los diálogos resultan casi intercambiables. El autor está tan presente en ellas que, libro tras libro, es su personalidad lo que se impone y seduce al lector, que finalmente deja de preguntarse si las novelas de Baroja son o no perfectas, y se abandona a la lectura.

El infatigable juez que es Baroja sabe que juzgar justamente es imposible: «Lo primero que se necesitaría para conocerse a sí mismo y a los demás sería tener un punto de vista fijo e invariable en el que se pudiera ir delineando la figura; después, poseer una medida exacta para comparar un tipo con otros» (prólogo al libro de Pérez Ferrero *Pío Baroja en su rincón*). Cuando habla de sí mismo, ofrece una imagen desprovista de solemnidad y pretensiones: «He hecho muy pocas cosas en la vida y me he pasado mucho tiempo

paseando, divagando, sentándome en los bancos y mirando el paisaje y las nubes». Pero su obra ocupa más de cien volúmenes. La novela es, indiscutiblemente, su género. Baroja necesita pasear a sus personajes por el mundo para que comprueben una y otra vez que la vida nos da constantemente razones para el pesimismo y la amargura, que la sociedad está irremisiblemente mal organizada y que tal vez lo único que valga la pena sea ir de aquí para allá, un poco sin raíces, errar, vagar, conocer, hablar… Los personajes de Baroja hablan mucho, se enzarzan en largas conversaciones sobre la vida, las mujeres, las teorías políticas y filosóficas en boga. Buscan ideas, expresan ideas. Persiguen una filosofía que los ayude a explicar sus vidas. Esa persecución los sostiene y los distingue.

«Clásico ya sé que no soy, ni pretendo serlo; algo romántico, sí, y algo realista también», se definió. «La verdad —escribió en "Las horas solitarias"— es que en el arte de hacer novelas, como en casi todas las demás artes, se aprende muy poco. La cuestión es tener vida, fibra, energía, o romanticismo, o sentimiento, o algo que hay que tener, pero que no se adquiere». «Se puede escribir en un idioma muy correcto sin ser estilista, y se puede escribir más incorrectamente y tener estilo. Evidentemente, si el estilo es carácter, un hombre puede tener una forma de expresión personal; si el estilo es la corrección lingüística y el aire académico, entonces, no». «Con relación a la moral —escribe en sus *Memorias*—, más bien soy pesimista. Respecto a las leyes, creo que son, en general, malas, porque el hombre no es bastante inteligente y se deja llevar por fórmulas conceptuosas y vacías. Y de viejo, considero las revoluciones generalmente perjudiciales, y creo que todo lo sistemático es estúpido y calamitoso». «Si se borra mi recuerdo y el busto persiste en su sitio, me contentaría, si eso fuera posible, con que la gente que lo contemplara en el porvenir supiera que el que sirvió de modelo a esta estatua era un hombre que tenía el entusiasmo por la verdad, el odio a la hipocresía y por la mentira». «Durante mucho tiempo me resistí a creer que tendría que vivir como todo el mundo». «En mis libros, como en casi todos los libros modernos, se nota un vaho de rencor contra la vida y contra la sociedad». (*Juventud, egolatría*).

Y como es Baroja, así son sus personajes: individualistas, fatalistas, envueltos en una tristeza abstracta y vaga, perseguidos

por el fantasma de la catástrofe sentimental, de la inviabilidad del amor. El mundo ofrece amargura y decepción. Pero a pesar del irremediable pesimismo, las novelas de Baroja son portadoras de vida. Es el resorte de la vida lo que atrae a Baroja, lo que mueve a sus personajes. Y la vida se expresa, muchas veces, a través de una sintaxis incorrecta que, en su momento, fue muy criticada. Pero finalmente es el estilo lo que con mayor unanimidad hoy se rescata de Baroja. Su prosa deslavazada, la más subjetiva de su generación, pertenece a nuestro mundo, sale de la vida y entra con naturalidad en la literatura.

Un crítico escribió a propósito de la obra barojiana: «Lo malo es que a Baroja no le ha pasado nada, o casi nada». Tampoco a sus personajes. Lo bueno es que sus novelas se leen como si pasaran muchas cosas, y es que las cosas pasan más bien en el interior de los personajes, que opinan, juzgan, se adaptan al mundo, se decepcionan, sueñan…

Los mejores momentos de las novelas de Baroja se dan cuando giran alrededor de la emoción, una emoción metafísica, producto de la melancolía. Es el curso de la vida lo que emociona. En casi todas las novelas de Baroja, hay un momento de inexplicable y profunda añoranza, un lento regreso a casa. El o la protagonista (¡cuántas mujeres melancólicas en Baroja!), rodeados de gente bulliciosa, se encuentran repentinamente solos en el mundo, extraños a cuanto sucede a su alrededor. Es un domingo por la tarde, las notas de una melodía se extienden por el aire… ¿Cuál es el sentido de la vida?, ¿por qué no se obtiene la felicidad?

7. CHÉJOV.
ALMA

Aunque con toda probabilidad, si se habla de literatura rusa, se cite siempre el nombre de Chéjov, no es fácil encontrar sus obras en las librerías. Hay que recurrir a viejas colecciones, hay que indagar, encargar tal vez, esperar, seguir buscando. Es raro, de todos modos, que no haya nuevas ediciones de su obra, cuando tantos escritores lo citan siempre como uno de los maestros indiscutibles, más aún si hablamos del relato corto, del cuento.

¿Quién no recuerda la conocida máxima de Chéjov sobre la función del clavo que aparece en la primera página del relato, ese clavo que, ya que ha aparecido, servirá para que el protagonista cuelgue de él la soga con la que se ahorcará? Y, si no, que no se ponga el clavo, que no haya engaños, que todo esté al servicio de la narración, Chéjov no soporta lo superfino. No soporta la mentira. Sabe que está escribiendo un relato y busca la verdad en el propio relato, sin artificios ni engaños. ¿Qué verdad ofrece Chéjov?, ¿qué nos da en sus vibrantes y emocionadas narraciones? Aparentemente, muy poca cosa. Sus frases se deslizan rápidas y sencillas. No hay ningún alarde en la sintaxis que las encadena, nada conscientemente deslumbrador, nada ostentoso. Las suyas son palabras corrientes. A pesar de la inevitable traducción, presentimos la sencillez del lenguaje empleado, intuimos que su propósito es la transparencia y la naturalidad, la pureza. Hay más alma que corazón en Chéjov, más corazón que razonamientos y elucubraciones. Con admirable precisión, sin perderse por alambicados laberintos, Chéjov traza el cuadro de las insatisfacciones humanas y lo traza con ese temblor que nos embarga siempre que la inquietud se nos introduce en el pecho y nos recorre un aire helado. En el temblor de Chéjov percibimos perturbadoras preguntas sobre el destino y la angustiosa incertidumbre de la existencia. Su mundo palpitante y melancólico nos inquieta y nos llena de vagas necesidades.

«Esa vida que tiene que llegar», suspira un personaje, cuya vida estancada y triste, plagada de penosas obligaciones, no ha apagado, de todos modos, su necesidad de soñar. Los personajes de Chéjov parecen todos atravesados por la pregunta del Libro de los Salmos; «¿A quién confiaré mi tristeza?». Y, repentinamente, esta queja se convierte en canto, y la vida cobra sentido porque ese instante en que ha surgido la pregunta se eleva, flota, liberado de todo peso. ¿Qué importa la vida?, parece preguntarse el personaje que momentos antes estaba atribulado. La vida no vale nada, vale el espíritu, los matices del alma.

«Me atormentaba la curiosidad. Existe una vida distinta», murmura otro de estos insatisfechos personajes. La sospecha de que se hayan quedado en un lugar equivocado, en un callejón sin salida, al acometerlos, les hace un poco libres, y algunos de ellos,

atormentados y empujados por la curiosidad, dan el salto y se escapan, huyen… Otros se quedan y acaban sus días sentados en la silla de enea de la cocina, mirando el fuego del hogar. Pero tanto los que se van como los que se quedan saben que el enigma de la vida, la vida distinta de los otros, la vida distinta que tal vez les estaba reservada a ellos mismos, es algo que ha merecido la pena atisbar, y que solo eso redime la melancolía de los largos atardeceres frente a la chimenea con la memoria perdida entre los recovecos de los fracasos.

Las mujeres de Chéjov, pálidas, un poco anémicas, enamoradizas, pasan como ráfagas de viento a nuestro lado sin que sepamos qué hacer por ellas por mucho que veamos que, huyendo, se van a equivocar, van a ser heridas y desdeñadas, que, quedándose, se irán muriendo lentamente. Las contemplamos, junto a las vidas opacas que las rodean, y acabamos por concluir que solo el fulgor del espíritu importa.

Chéjov pone ante nuestros ojos un desfile de personajes que en un momento de sus vidas soñaron, anhelaron, personajes que buscaron la emoción, y si finalmente no pudieron conmoverse, o no pudieron romper las cadenas de la vida, si alguno concluyó que aquellas emociones eran inútiles y no llevaban a ninguna parte, nosotros sabemos, porque lo sabe Chéjov, que sin emociones la vida se seca… Esa es la aguda melancolía que se siente en el fondo de la conciencia cuando uno de estos personajes se dice que «los minutos que acababa de vivir de forma tan infructuosa no se repetirían jamás», cuando se duele de haber malempleado su vida y, sin embargo, espera «vivir de nuevo…». El tiempo pasa y acaba con todo, la muerte llega y vence a la vida, pero Chéjov escribe y escoge esos instantes en los que el sueño quiso triunfar. Acaben como acaben los sueños, son lo más hermoso que tienen los hombres.

Tal vez sea demasiado. Tal vez no podamos siempre convivir con Chéjov. Por eso relegaron sus libros en la estantería polvorienta y siguen allí, las páginas amarilleadas, un poco tristes, dispuestas a volver a vibrar en nuestras manos. ¡Qué lejos de la agitación del mundo de hoy y qué cerca siempre de las almas! Quizá por eso, las editoriales lo olvidan y algunos lectores le son exacerbadamente fieles.

8. STENDHAL. LA DISTANCIA

¿De qué manera se puede contar una historia si uno no se aleja un poco de ella? Hay que reconocer que las historias contadas en primera persona corren muchos riesgos, porque el «yo» es, por naturaleza, confuso, y nunca sabe bien dónde empieza una cosa y acaba otra. El admirable Stendhal es el maestro de la distancia, aún más, del despego. Su «yo», escondido detrás de la tercera persona, no se confunde nunca con los personajes. Se aparta, nos cuenta las cosas, nos hace apartarnos a nosotros, que, desde lejos, observamos cómo los personajes quedan urdidos en la trama de la novela.

Y si esta distancia es perfectamente discernible en sus dos grandes novelas, *El rojo y el negro* y *La Cartuja de Parma*, en sus relatos cortos constituye una verdadera lección. Las *Crónicas italianas* es uno de esos escasos libros que pueden leerse a la vez para disfrutar, y mucho, de ellos, y como un manual, como un estricto manual de buenos modales: la distancia que media entre el narrador y sus personajes nunca había ido tan lejos. Lo cual no quiere decir que Stendhal no esté en absoluto afectado por la historia, que no tenga sus propias opiniones, pero se guarda muy bien de mezclar una cosa con otra. A Stendhal le apasiona la misma historia, el suceder. Antes de contar la de *Victoria Accoramboni*, avisa al lector: «En el relato sincero que te ofrezco no puedes encontrar otros valores que los más modestos de la historia. Cuando a alguien, corriendo solo la posta al caer la noche, se le ocurra por casualidad pensar en el gran arte de conocer el corazón humano, podrá tomar como base de sus juicios las circunstancias de la presente historia».

Eso es lo que fascina a Stendhal: el corazón humano, y pretende llegar a él a través de la observación del comportamiento. Cuantas más y más complicadas cosas pasen, mejor. Cuando su interés se centra en las crónicas italianas del siglo XVI, queda inmediatamente atrapado por esa forma tan directa de contar; «En 1585 —escribe— nadie se proponía entretener mediante la palabra, a no ser los bufones mantenidos en las cortes o los poetas. No se había llegado

aún a decir “Moriré a los pies de vuestra majestad”, cuando el que lo decía acababa de mandar a buscar caballos para huir; no se había inventado esta clase de traición. Se hablaba poco y todos ponían muchísima atención en lo que les decían».

Una frase estupenda esta última, «Se hablaba poco y todos ponían muchísima atención en lo que les decían», reveladora de las prioridades de Stendhal: no irse por las ramas, contar lo que pasó, contar lo que se sintió, ser preciso, lo más exacto posible. Y nada de engaños, de distracciones, de falsos enigmas.

No es Stendhal de los que no tiene opiniones, ni mucho menos. Por el contrario, su concepción de la vida y sus críticas a los valores sociales establecidos están presentes en su obra. Pero los juicios de Stendhal suelen expresarse fuera de la acción novelesca, sin contaminarla. La acción contada, en realidad, se da como ejemplo de algunos de sus juicios. Tal sucede con el magistral *Los Cenci*, donde, como en sus compañeros de las *Crónicas italianas*, se nos cuentan las mayores atrocidades con la mayor objetividad, con este despego tan stendhaliano que, creo, no tiene precedentes, y que Leonardo Sciacia, discípulo suyo, alabó más de una vez.

Las opiniones que Stendhal sustenta sobre el don Juan que es Francisco Cenci son vertidas antes de la narración en sí. En ellas está el juicio condenatorio del autor y un análisis del mito, el del don Juan, sobre el que merece la pena detenerse, porque así como Stendhal es partidario del relato claro de los hechos, en el terreno de las ideas aboga por la misma claridad. «Para que don Juan sea posible —dice—, es necesario que en la sociedad haya hipocresía. En la antigüedad, don Juan habría sido un efecto sin causa; entonces la religión era una fiesta, exhortaba a los hombres al placer (…) En Atenas, cualquier hombre que tuviera afición a las mujeres y mucho dinero podía ser un don Juan sin que nadie tuviera nada que decir, porque nadie profesaba que esta vida es un valle de lágrimas y que hay mérito en mortificarse (…) Por eso atribuyo a la religión cristiana la posibilidad del papel satánico de don Juan (…) La religión, como el poder absoluto atemperado con canciones que se llama la monarquía francesa, ha producido cosas singulares que quizá el mundo no habría visto jamás de no haber tenido esas dos instituciones. Entre estas cosas buenas y malas, pero siempre singulares y curiosas, y que habrían asombrado mucho a

Aristóteles, a Polibio, a Augusto y a las demás buenas cabezas de la antigüedad, pongo yo sin vacilar el carácter completamente moderno de don Juan». Y concretamente, de este Francisco Cenci, nos dice: «Solo pensaba en los demás para destacar su superioridad sobre ellos, utilizarlos en sus propósitos u odiarlos. Don Juan no siente nunca placer en las simpatías, en las dulces ensoñaciones o en las ilusiones de un corazón tierno. Necesita ante todo placeres que sean triunfos, que puedan verlos los demás, que no se puedan negar; necesita la lista enumerada por el insolente Leporello ante la triste Elvira». «En suma, el retrato que voy a traducir es horrible».

Valgan estas citas como muestra de la actitud de Stendhal ante la vida, ante las personas, los personajes y la narración. Distancia pura, los juicios claros y en su lugar; los personajes, que actúen según su conciencia o sus instintos, ya tendremos tiempo y ocasión de juzgarlos. Allá ellos.

9.
EL DON JUAN DE ZORRILLA. LA SALVACIÓN

Lograr que una historia horrible, como caracterizaba Stendhal a la de don Juan (el suyo, Francisco Cenci), se convierta en ejemplar es uno de los grandes retos de la literatura. El asunto clave en el mito de don Juan es su salvación. ¿Qué hacen los dioses con un hombre que ha vivido la vida como si no hubiera nada más, como si se agotara en sí misma, de espaldas a toda idea de trascendencia? Ha sido ajeno a la culpa y a la desesperación, y no ha aplicado otra norma para moverse en el mundo que su egoísmo y conveniencia. Un hombre así, parece claro, debiera condenarse, debiera pagar su pecado, puesto que la vida eterna finalmente existe, como existía la posibilidad de intuirla. La apuesta de don Juan ha sido por la vida terrenal. El romántico empeño de Zorrilla de conseguir la salvación

de don Juan es uno de esos aciertos que dejan huella en el tiempo, que configuran una época. El clemente Dios de los católicos da a don Juan en el último momento de su vida la oportunidad de salvarse y, como por mucha clemencia que se le pueda y quiera atribuir a Dios, la salvación de don Juan era técnicamente imposible, tiene que recurrir al milagro, al desatino teológico.

Cuando don Juan expone el resumen de su vida, hace de sí, sin proponérselo, el retrato de un hombre sin conflictos. Su programa de acción hace hincapié en el mal que produce («y en todas partes dejé / recuerdo amargo de mí») y en la suerte, que va unida a la inconsciencia («y nunca consideré / que pudo matarme a mí / aquel a quien yo maté»). De las pasadas aventuras de don Juan, no sabemos el cómo, ni el porqué ni el cuándo. Solo el cuánto. Es muy posible que hayan sido historias estupendas, emocionantes, merecedoras de ser vividas. Pero don Juan las relata sin pasión. Su valor está en el número. Y como este es mayor que el alcanzado por Luis Mejía, don Juan gana la apuesta. Más allá de la apuesta con Luis Mejía, ¿cuál es la apuesta de don Juan? ¿Qué hay detrás de los números, de los treinta y dos muertos en desafío, y de las setenta y dos mujeres burladas? ¿Qué esconde la permanente necesidad de aventuras? ¿No resulta obvio que, escudada en el vértigo de la vida, se mantiene una feroz lucha contra la muerte, la vejez, la enfermedad y el deterioro? Mantener, en suma, la ilusión de la eterna juventud, el eterno conquistador.

Don Juan es descreído. Su empeño en mantener la ilusión de la vida se corresponde con su falta de fe religiosa. No hay más vida que la que arde, y por eso hay que apurarla. Se contabiliza en la sucesión de días y de aventuras. Don Juan carece del menor sentido, la más fugaz intuición, de trascendencia. Ha sustituido la trascendencia por la idea de que la vida, en esta tierra, no tiene fin. Vive de espaldas a la muerte, ignorándola, y cuanto más vive, cuantas más aventuras contabiliza, más aleja a la muerte de sí.

El padre de don Juan, con dolor, lo define como «El monstruo de liviandad / a quien pude dar el ser». Pero todos se asombran ante su suerte. «Es proverbial su fortuna», dice Centellas, y el mismo Mejías lo reconoce admirado: «la ventura / parece que le asegura / Satanás en cuanto intenta». «¡Si a su lado / la fortuna siempre va / y encadenado a sus pies / duerme sumiso el azar!», exclama Ciutti.

Convencido, como todos, de su suerte, don Juan actúa en todo momento con seguridad. Nunca duda de sí mismo.

Y, sin embargo, este ser tan poco atractivo es capaz de suscitar amor. Doña Inés admite que, desde que le vio, no puede apartar de él el pensamiento. El que doña Inés pueda enamorarse de él le convierte en una figura más compleja y atractiva y desde ese mismo momento se levanta la sospecha de que tal vez don Juan tenga un alma después de todo.

Doña Inés, como sabemos, sucumbe rápidamente, pero lo que la hace merecedora de nuestra simpatía es el reconocimiento de su debilidad. «Y si el débil corazón / se me va tras de don Juan». «Fuerza acaso no tenga / si le veo junto a mí». Don Juan, cuando aparece y lleva a cabo la famosa escena del sofá, puede leer en la cara de doña Inés con total transparencia, y, mientras la seduce, describe la seducción: «Y estas palabras que están / filtrando insensiblemente / tu corazón, ya pendiente / de los labios de don Juan». ¿Cómo es capaz de semejante desdoblamiento? Pero, pese a la frialdad que esta actitud delata y sin duda como respuesta al confiado amor de doña Inés, don Juan atisba la trascendencia: «El amor que hoy se atesora / en mi corazón mortal / no es un amor terrenal». Más tarde, tratará inútilmente de explicar esta revelación a don Gonzalo Ulloa, padre de doña Inés. «Yo idolatro a doña Inés / persuadido de que el cielo / me la quiso conceder / para enderezar mis pasos / por el camino del bien».

Ni don Gonzalo ni Luis Mejía pueden aceptar esa transformación que, a los ojos del espectador, va pareciendo cada vez más justificada y genuina. Y surge así el asunto de la salvación, planteado por el mismo don Juan: «que vas a hacerme perder / con ella hasta la esperanza / de la salvación tal vez». Lejos está ya este don Juan del héroe materialista. Ahora ya tiene conflictos, anhelos y dudas.

A partir de este momento, don Juan pone al cielo por testigo de sus actos y asume su destino trágico. «Llamé al cielo y no me oyó; / y pues sus puertas me cierra, / de mis pasos en la tierra / responda el cielo, no yo».

El don Juan que años más tarde regresa a Sevilla y encuentra la casa de su padre convertida en panteón, donde reposan los restos de los seres más importantes de su vida (doña Inés y don Gonzalo,

entre ellos), está marcado por aquella revelación divina, y cuando hace recuento de su vida ya no contabiliza las aventuras, no habla a la galería y tiene, por primera vez, nostalgia del tiempo perdido. «¡Hermosa noche!… ¡Ay de mí! / ¡Cuántas como esta tan puras / destinado perdí!» e invoca a doña Inés para que interceda en su favor ante Dios: «Dile que mire a don Juan / llorando en tu sepultura».

¿No es asombroso que don Juan, que ha sido siempre ateo, se estremezca ahora? Tal vez en ese momento sepa que nunca ha sido feliz, porque la felicidad es empresa del alma, a la que ha ido reduciendo y enterrando. Nunca ha sido feliz y ahora se va a condenar y puede que se condene por eso, por no haber sido feliz, por no haber perseguido lo único que merecía la pena perseguir, la salvación del alma.

Pero él está tan lejos de eso que solo otra persona puede salvarle. La salvación de don Juan pertenece al terreno del arte, de lo ideal, de la mística. Ante la inminencia de la muerte, a don Juan solo le cabe callar y negar su vida, y desde esa humildad radical, con los ojos cerrados, aceptar la inocencia ajena, la bondad pura. El héroe materialista baja la cabeza.

Pero este es el final moral y trascendente de Zorrilla, que no quiere dejar a don Juan a las puertas del paraíso. Y tal vez eso sea lo mejor que podamos hacer con don Juan. Dado que su salvación es imposible, que no hay justicia que pueda inclinarse a su favor, solo queda esperar el milagro, por mucho que el mismo don Juan se resista a aceptarlo, y que el último acto sea una continua lucha de don Juan para aceptar lo sobrenatural, el misterio, lo irracional. Dios, finalmente.

Solo en el panteón, ya tocando la muerte, don Juan, cada vez más nostálgico, va dejando crecer su duda interior. «Mi alma perdida / va cruzando el desierto de la vida / cual hoja seca que arrastrara el viento». «¿Conque hay otra vida más / y otro mundo que el de aquí? / ¿Conque es verdad, ¡ay de mí!, / lo que no creí jamás?». «Tarde la luz de la fe / penetra en mi corazón». «No, no hay perdón para mí».

Los piadosos, como diría Hesse, confiarán en el milagro. Zorrilla se hace eco de sus deseos. Desde la humildad final de don Juan, se recurre a la bondad y generosidad de doña Inés, la redentora: «Yo

mi alma he dado por ti / y Dios te otorga por mí / tu dudosa salvación».

¡Tu *dudosa* salvación!: otro acierto de Zorrilla. Tan dudosa que solo depende de él, el verdadero salvador, quien finalmente decide que la vida puede olvidarse, pero el alma no. Y todos pasamos por alto la frialdad y antipatía de don Juan, su simplicidad, sus recuentos y nos sumamos al gesto heroico de quien escribe y salva.

10.
DON JUAN Y LAS FORMAS DEL AMOR

¿Qué hay de actualidad en el mito de don Juan? Es decir, ¿es, efectivamente, un mito, y permanece, por tanto, como ejemplo de nuestro comportamiento, en las relaciones que tratan de establecer las personas que se enamoran o son acometidas por el deseo de la conquista? ¿Constituye don Juan un modelo de hombre o, más allá de esta circunstancia, es, sobre todo, una de las formas que toma el amor?

Obviamente, don Juan trata de mantener, a través de la conquista amorosa, la ilusión de su importancia, la ilusión de ser la persona más deseable del mundo. Don Juan tiene apariencia masculina en todas las versiones que conozco del mito, pero no creo que su carácter ni sus problemas estén indisolublemente ligados a su masculinidad.

¿Cuál es la cuestión que aquí se plantea? La inmadurez, dirían los seguidores de Freud, que, con distintos matices, somos ya casi todos. Don Juan, en la conquista amorosa, se siente joven, se siente vivo. Don Juan, en definitiva, huye de la muerte. Y como toda reflexión acaba, tarde o temprano, en la muerte, don Juan no puede detenerse ni un momento. Así considerado, el mito nos concierne a todos, hombres y mujeres. ¿Cómo debemos vivir el amor?, ¿como una encarnizada lucha de vencedores y perdedores, donde lo único que importa es el momento álgido de la victoria o la derrota?, ¿como una dulce sensación sosegada, donde el respeto, la comprensión y la armonía, incluso el silencio, sean los valores

principales? Todo tiene su tiempo, su época, su lugar. En todo caso, para don Juan el amor es solo conquista fulminante, dura unas horas o unos días, es un amor que se empieza a agotar en el mismo momento en que se logra.

Capaces o no de vivir el amor como don Juan, todos somos, al menos, capaces de concebirlo en nuestra imaginación. A partir de este entendimiento, podemos especular, ¿es don Juan un neurótico?, ¿no persigue, en ese camino de conquistas cada vez más difíciles y arriesgadas, una forma de castigo, un muro imposible de salvar?, ¿qué lleva, de todos modos, a don Juan a hacer cada vez más arduas sus empresas?, ¿un natural deseo de superación, de romper el posible aburrimiento y monotonía de su vida de conquistas seguras, o la búsqueda inconsciente del fin, del límite?, ¿encontrar algo que no pueda conseguirse, que no esté permitido?

Es difícil vivir sin la menor intuición de trascendencia y puede que, sin saberlo, don Juan la esté buscando y que la inquietud que lo empuja, que a fin de cuentas es una forma de insatisfacción, tenga algo que ver con eso, con la imposibilidad de mantener una vida totalmente material. Su búsqueda reúne las dos caras de la moneda: la prioridad absoluta de lo material y la huida vertiginosa. El problema de don Juan es inasible, pertenece al reino del espíritu: no puede amar, no puede enamorarse, no puede retener el instante cumbre de la seducción, no puede convertirlo en un amor duradero y profundo. Y si podemos concluir que don Juan no tiene alma, nos podemos hacer la misma pregunta respecto a las personas que se afanan en acumular aventuras sin demorarse en ninguna, las personas que no tienen nada que dar ni lugar ni tiempo para apreciar y acoger aquello que se les ofrece.

El mensaje de Zorrilla, como acabamos de ver, responde perfectamente a la visión romántica de la existencia: hay que admitir la corriente sobrenatural e irracional de la vida; la muerte, la resurrección y los milagros existen. Sin todo ello, la vida sería muy poco. Zorrilla, en suma, se resiste a aceptar que lo único que empuja a don Juan, la única razón de su existencia, sea la fría acumulación de aventuras.

¿No es don Juan, en el fondo, espejo de las frustraciones y lamentaciones de sus víctimas? ¿No son los que relatan la historia de don Juan precisamente quienes la han padecido? Todo aquel que

haya sido presa de un amor del que no haya obtenido nada más que la constante y recurrente huida del otro dará y dará vueltas a las razones de esa conducta y, finalmente, surgirá el mito. Las víctimas necesitan compadecer a su verdugo. ¡No puede ser que el verdugo no sienta nada, que no alcance el arrepentimiento y luego el perdón! ¿Qué clase de mundo sería ese?

Podría, entonces, el mito de don Juan haber sido creación femenina. Las mujeres abandonadas, necesitadas de justificar la ciega pasión que las perdió, habrían ideado un personaje fantástico, tan calculadoramente frío, tan extraordinariamente atractivo y seductor, que toda idea de que se hubiera quedado con ellas hasta el fin de sus vidas habría parecido imposible, una especie de contradicción, pero, habiendo puesto tanto de sí mismas, estas mujeres enamoradas y generosas (para algunos, sencillamente bobas) no habrían podido dejar que su héroe se condenara, que no hubiera en él, en lo más hondo, algo que lo redimiera. Un atisbo de espíritu, de alma.

Este enfermo moral que es don Juan suscita entre sus víctimas preguntas que llegan al fondo de la naturaleza humana. Si, finalmente, las personas somos todas iguales, si todos estamos hechos a imagen y semejanza de Dios, don Juan acabará encontrando los recursos espirituales en el fondo de su ser, se curará y se salvará. El que don Juan exista o no poco importa. Las personas que lo han creado no han hecho sino dar forma a una inquietud universal: ¿cómo nos aman las personas que se cruzan en nuestro camino?, ¿por qué nos abandonan?, ¿por qué somos un anónimo número para algunas?, ¿de qué huyen los que aman?, ¿qué persiguen los que se desilusionan pronto del amor?, ¿qué clase de fallo aqueja a quien no se puede enamorar?, ¿somos siempre desinteresados y profundos?, ¿no buscamos, en ocasiones, una mera victoria mucho más que escuchar, conocer, escuchar y querer a quien prontamente se nos rinde?, ¿tenemos todos alma?

11.
PERSECUCIÓN
DEL OLVIDO.

LA
RELIGIOSA PORTUGUESA

La lectura de un libro, como la casa donde se vivía o la música que se escuchó, queda, en la memoria, unida al tiempo en el que algo nos sucedió. Su evocación nos trae el recuerdo de unos días felices o tristes. Así, las cinco cartas de amor de la religiosa portuguesa, aquella Mariana Alcoforado cuya existencia real en la Beja del siglo XVI se empeñó en comprobar Luciano Cordeiro frente a quienes atribuyen su autoría al amante francés o a algún amigo de este, están unidas a mi regreso a Madrid, en el otoño de 1975, después de una ausencia de varios años. Durante aquellos primeros y difíciles meses por los que ha de pasar todo aquel que regresa, la búsqueda de las primeras noticias de las cartas de la monja, el rastro del interés suscitado y perdido entre sus primeros lectores españoles, me condujo a través de bibliotecas y ficheros, acercándome, al menos, a la realidad de las salas de estudio, a la compañía silenciosa de los otros lectores.

Eso ya era mucho para mí, que, recién caída en Madrid después de una larga estancia en el extranjero, me sentía lejos de la realidad, temiendo, como se teme a lo verdaderamente horrible, no poder recuperar el nexo con las cosas que me rodeaban, dudando de haberlo tenido alguna vez.

No recuerdo, entre tanta memoria perdida, cómo aparecieron ante mí las cartas de la monja. Sé que de repente empecé a buscarlas, pero no sé si por una información dejada caer al azar, por algo leído en alguna parte o porque sí, porque ya las estaba buscando desde antes de mi regreso. El caso fue que me pasé muchas horas entretenidas, hojeando revistas y pidiendo libros, en la biblioteca de lo que entonces era el Instituto de Cooperación Iberoamericana, tomando bastantes cafés en el bar lleno de humo, donde me reunía con una amiga que trabajaba allí y que me había conseguido el pase a la biblioteca. Yo estaba bastante entusiasmada con la monja, porque algunas veces me gusta la labor del detective y, aunque no he tenido la suficiente dosis de perseverancia, voluntad o interés como para convertirme en investigadora, por aquella época todavía pensaba que ese podía ser mi porvenir. ¿Qué me gustaba de aquello? Que te podías pasar muchas horas

entretenida y sola, en ocasiones rodeada de personas, pero todas ocupadas en parecidas tareas. Esa complicidad a distancia me tranquilizaba. Y ¿qué fue lo que, concretamente, me atrajo de la monja portuguesa y por qué entonces, por qué en aquel momento en el que me movía —lo poco que me movía— por el mundo como una autómata, sin encontrar, y apenas sin buscar, nada que me interesara o me importara, echando de menos todo lo que había dejado atrás, no en mi patria, y que incluía personas, casa y hasta clima? Dulce y perdido clima sin invierno, que yo añoraba, mirando a mi alrededor, mientras los días del otoño se iban alargando, el aire se enfriaba y el rostro de la gente se volvía más áspero, más duro, más cerrado.

Y aunque no recuerdo cómo y en dónde surgió la monja, su aparición reavivó la memoria del curso que el poeta y profesor Arturo Serrano-Plaja daba, al otro lado del Atlántico, sobre don Juan. Él se había detenido en el perfil de doña Inés, por quien sentía verdadera devoción. La pasión de Mariana Alcoforado me remitió a aquella hora de la mañana en la que Arturo Serrano-Plaja nos transmitía su emoción. Creo que los hispanos le entendíamos más. Los rubios estudiantes norteamericanos, con sus vaqueros desteñidos y desflecados, sus zapatillas sucias y por lo menos cuatro rotuladores manchando el interior del bolsillo de la camisa, le miraban con aire de desconcierto. ¿Qué hacer con tanta emoción? Me hubiera gustado, ahora que no podía hacerlo, hablarle de la monja portuguesa a Arturo Serrano-Plaja, a quien gustaban este tipo de comparaciones, porque ¿no era sor Mariana lo que habría podido ser doña Inés si Zorrilla no hubiera querido asignarle el papel de heroína romántica, si no la hubiera utilizado para sus propósitos —redimir a don Juan— y convertido en símbolo? La fiebre, el amor, está en Mariana Alcoforado tal como es, sin servir a un fin poético y superior. Su pasión, desaforada y violenta, puede suponer un modelo romántico, pero la historia en la que se inscribe la pasión no obedece a ningún criterio romántico: los personajes se expresan libremente, sin que ninguna tesis se interponga entre ellos y el lector.

En fin, no pude hacerlo, y poco después esa posibilidad se cerró definitivamente al morirse Arturo Serrano-Plaja. Que descanse en paz.

Pero volviendo a aquel remoto otoño que ahora reproduzco, indagando en las razones de la persecución de Mariana Alcoforado… Ella perseguía el olvido, después de haber amado y haberse sentido abandonada. Renunció al amor y se entregó a la calma y la rutina del convento. No se lanzó a perseguir a su amante hasta París, de donde hubiera podido volver más humillada. El difícil trayecto hacia París, el previsible rechazo, fue lo que tal vez la disuadió. Escogió enterrarse (encerrarse aún más) entre las tapias del convento, al resguardo de las sombras del jardín y el silencio del claustro. Y solo desde aquel silencio, la renuncia a seguir escribiendo cartas al amante que la había abandonado, pudo crear la vida que creía habérsele escapado y llegar, con su voz gastada y enronquecida de tanta pasión, hasta nosotros, perseguidores todos del olvido. ¿Qué importa que sus cartas hayan salido de verdad de su pluma, de sus manos, o que se las inventara o transformara el huidizo conde de Chamilly, publicándolas él o dándoselas a otro para que las reescribiera y publicara de manera anónima? Siempre me he inclinado por la autenticidad de la monja. Es la historia más verosímil de la literatura, la más real. ¿No tienen el olvido y la renuncia más consistencia, más permanencia, que la pasión? Eso es lo que nos dicen las apasionadas, verdaderas cartas.

12.
EL IDEAL FRENTE A LA VIDA. *LA RELIGIOSA* DE DIDEROT

El siglo XVIII francés y uno de sus más destacados representantes literarios, Denis Diderot, tiene una buena fórmula para vencer al amor sin tener que pasar por el recurso del olvido y la dolorida renuncia. ¿Qué otra solución podía dar un insigne racionalista a la incongruente pasión humana que el amor a la libertad, la exaltación de la razón?

El trasfondo ideológico de *La religiosa* de Diderot es el que

cabía esperar: las instituciones fundadas para propiciar el recogimiento de los hombres y mujeres que desean consagrar su vida a Dios carecen de sentido, puesto que Dios no existe, y son, además, una estafa, ya que se ejercen en ella los humanos, terrenales poderes. A un ilustrado, los votos monásticos le repugnan visceralmente porque se oponen a la ley natural y son, también, un desperdicio social. Tiempo y energías perdidos, vidas perdidas. Pero este trasfondo ideológico, a la larga, carece de importancia. Y, finalmente, en lo que Diderot consigue interesarnos es en la psicología íntima de unas mujeres obligadas, por una variedad de circunstancias, a mantenerse apartadas del mundo.

El célebre enciclopedista construye su relato como si se tratara de un caso real, lo cual no deja de recordarnos a la monja portuguesa. Es una religiosa, sor Suzanne, quien toma la pluma para contar su vida. Desde las primeras líneas se nos presenta el drama de la joven: se niega a entrar y permanecer en el claustro simple y llanamente por su amor a la libertad. ¿Qué es lo que mueve a sor Suzanne, que reúne todas las cualidades imaginables —que es, en verdad, la encarnación de la *idea pura* de la joven perfecta: bella, sensible, inteligente y consciente, además, de sus talentos—, a defender, soportando torturas de toda índole, su derecho a la Libertad? (Y escribamos la palabra con mayúscula, porque es un concepto sagrado). Nada especial la espera al otro lado de las rejas, no es un amor terrenal lo que inspira sus luchas. Sus sucesivas negaciones a formular los votos, la magnífica entereza con que se mantiene firme ante la adversidad, su espíritu incorruptible no pueden por menos que producir nuestro escepticismo, por mucho que se apoyen, se nos asegura, en ese maravilloso y al parecer tan seductor y poderoso ente: la Libertad.

Y, sin embargo, hay en el libro una dimensión muy real: las otras mujeres, las superioras de los sucesivos conventos, que desfilan ante nuestros ojos en un muestrario de personalidades atormentadas. La última, sobre todo, da al libro una corriente de verosimilitud y fuerza. Sor Suzanne, que no es, ni mucho menos, insensible a la belleza ni al amor, describe con complacencia a su superiora cuando, rodeada de las novicias más jóvenes y bonitas del convento, se tiende feliz en su diván: «Le aseguro, señor marqués, a usted que entiende de pintura, que era un cuadro bastante

agradable de contemplar», escribe.

Pero su superiora la escogió a ella para enamorarse y sor Suzanne, que era la *idea pura*, no podía sucumbir; el pecado no entraba en sus planes. Pero cuando Diderot, por boca de sor Suzanne, describe la pasión que se apoderó de la superiora, privándola de toda felicidad, devorándola como insaciable llama hasta acabar con su razón, ante la incomprensión y la condena general, está, de hecho, pasándose a la otra parte, la del amor. Hemos olvidado ya la Libertad; esto es la vida, el amor. Después de compadecernos de la tortura y el acoso a que sor Suzanne fue sometida y de los que salió vencedora, nos estremecemos ante el padecimiento enloquecedor de la superiora, que asume su pecado sin poderse arrepentir. Y puede que Diderot nos esté diciendo, y se esté, desde luego, diciendo a sí mismo, que por mucho que la Libertad se escriba con mayúscula, el minúsculo y poderoso amor, la pequeña y arrolladora vida, vence siempre. Lo cual, viniendo de donde viene, es una conclusión digna de tenerse en cuenta. Y así, la solución a la pasión amorosa, que no era el olvido sino el amor a la Libertad, vuelve a impregnarse de duda, de vida.

13. DOÑA INÉS, MANERAS DE MORIR

¿Cómo no volver ahora al punto de partida, al don Juan de Zorrilla y al personaje femenino que lo redimió, la dulce y evanescente doña Inés, que sucumbe al amor terrenal antes de hacer profesión de sus votos monásticos?

Ciertamente, se habla poco de doña Inés, cuando todavía seguimos hablando de don Juan, y, si nos ponemos a pensarlo, llama la atención que no hablemos más de ella, y que la despachemos con dos o tres palabras despectivas, cerrándonos en principio a cualquier atisbo de comprensión y todavía más a cualquier intento de elevarla a categoría de mito.

Sin embargo, es más que evidente que si la actitud de don Juan hacia las mujeres es una de las formas que toma el amor, lo que

solemos denominar amor-pasión, y que fundamentalmente pertenece a una época, la de adolescencia, cuando sentimos el anhelo de seducir y vencer para poner a prueba nuestro incierto valor, la otra cara de la moneda, el deseo de ser conquistados y de salir, mediante la seducción, de nuestro confuso mundo, nuestra necesidad, en fin, de ser subyugados, pertenece por entero a doña Inés.

Esta doña Inés obnubilada por el atractivo imaginario de un hombre desconocido, esta inocente novicia nada experimentada (tres conceptos casi redundantes) pero deseosa de sentir las más intensas emociones, no titubea en entregarse al objeto de su amor, y su desmayo en el sofá —«O arráncame el corazón, o mátame, porque te adoro»— es la antesala de la muerte. Amar o morir vienen a ser, para doña Inés, la misma cosa. Lo que verdaderamente es distinto es la vida anterior, la vida sin don Juan, la vida sin emociones.

Si existe alguien, hombre o mujer, que no haya experimentado o atisbado nunca una emoción así, aun cuando tenga que fijarla en un pasado remoto (lo más probable, en el pasado de la adolescencia), sin duda andará desorientado, más aún que los demás, quienes de una u otra manera han superado la escena del sofá y siguen todavía en el reino de los vivos. A estas personas que no intuyeron la muerte en la conmoción de la entrega amorosa les faltará la vara de medir, su propia vara de medir, y a lo mejor resulta una carencia importante. Y sí, estamos hablando de emociones, no de inteligencia, no de desenvoltura, ingenio o brillantez. Obviamente, ni don Juan ni su *partenaire* femenina son personas muy inteligentes, porque este asunto del amor y de la muerte no se juega entre los bastidores de la inteligencia sino en el de las emociones, un escenario anterior y en el que, por raro que parezca tener que recordarlo, los conflictos que se representan no se acaban nunca de resolver.

«Quien ha sucumbido una vez al tumulto siempre está a punto de volver a sucumbir a él», escribe Pavese en sus diarios. Un verso de Drumond de Andrade nos lo dice de otra manera: «Quien ha tenido un primer amor tendrá siempre un amor». El dramatismo de Pavese o el fatalismo optimista de Drumond de Andrade respaldan el gesto de doña Inés, ponen de manifiesto la contrapartida: quien

no ha tenido un primer amor no tendrá nunca un amor; quien no ha sucumbido al tumulto nunca sucumbirá… Ciertamente, obvio, pero tal vez olvidado, pues lo obvio se olvida fácilmente. ¿Y por qué ha de ser mejor haber tenido un primer amor, haber sucumbido al tumulto tener siempre un amor…?, podríamos preguntarnos. Efectivamente, aquí tendríamos pocas razones que esgrimir, ya que este es, desde luego, el reino de la sinrazón. ¿Hay que haber entrado en él para saber cómo somos? ¿Hay que haber padecido y muerto de amor para entender a los hombres, para entendernos y aceptarnos? Así lo creen, desde luego, los beneficiarios de la fe católica, pues el Nuevo Testamento se basa en este presupuesto, y eso era lo que yo creo que mi profesor Serrano-Plaja pensaba, al menos, en lo que hace a doña Inés. Pero si no queremos ir tan lejos, si queremos esquivar el peligro de caer en una clase de fanatismo que glorifique sin discriminación los actos heroicos, sí, por de pronto, proclamemos nuestra repulsa de lo contrario, la postura de don Juan, que en definitiva resulta ausencia de vida, ausencia de conocimiento de la vida, porque sin amor, sin alma y sin corazón se conoce poco de la vida. De esta manera doña Inés se hace símbolo del amor al amor, encarna la necesidad de salir de uno mismo, de no vivir encerrado en el miserable mundo propio. La emoción intensa que la hace desmayarse en brazos de don Juan la convierte en el polvo enamorado de Quevedo y su autodestrucción, anunciada y consciente, cobra el halo de la grandeza. Este latente paralelismo entre doña Inés y Jesucristo no es el menor de los aciertos de Zorrilla, la idea de la redención y el sacrificio está presente ahí, enlazada con las más patentes historias de amor, conquistas y seducciones. Así considerada, doña Inés resulta una enviada divina para conseguir la salvación de don Juan, y su gesto heroico es parte de un plan superior. Pero descendamos de estas alturas que, a fin de cuentas, no nos incumben y, si nos incumben, siempre permanecen secretas para los hombres.

Volvamos a la escena del sofá, a esos inicios en los que mientras don Juan solo nos ofrece su inexpresivo, aburrido rostro de contable, doña Inés, cándida y apasionada, nos abre el corazón para decirnos que el amor es lo único que vale la pena y que, sin él, la vida no vale nada. Esta es su decisión, su apuesta ciega. Conocido el amor, hay que morir por él. Intuida la pasión, ya no es posible el

regreso. ¿Y qué tiene la pasión que atraiga tanto a una pobre e inocente novicia? ¿Qué es lo que ha vislumbrado doña Inés a través de las palabras con las que doña Brígida pretende preparar su ánimo para que ceda a los deseos de don Juan? ¿Qué idea ha captado, a qué se aferra, por qué sucumbe, en fin, con tanta facilidad? ¿No existe esta doña Inés porque, en un momento de la vida, toda mujer (prudentemente, me limitaría a las mujeres, puesto que doña Inés es mujer, pero no son estos momentos de prudencia, ya que estamos hablando de mitos), toda persona siente que sería fácil salir de sí misma y entregarse, perder la cabeza y la vida por un hombre o una mujer de quienes apenas sabe nada, por el mero hecho en sí, por el puro placer de perderse, de disolverse? ¡Qué tentación, caer en la nada y convertirse en nada, dejar de sentir y de vivir según marca el ritmo monótono de las horas, con su rutina de trabajos y responsabilidades! ¡Salir de allí, de esta cárcel incomprensible de la vida, aunque sea para caer, precisamente para caer!

Es un impulso de rebeldía, un no a la vida sin emociones, a la vida de los trabajos y los días, un sí a la muerte que da la vida. ¿Cómo hubiera podido imaginar don Juan que la conquista iba a ser tan fácil?, ¿qué sabe él de la angustia de la vida? Frente a la barbarie del conquistador, doña Inés solo muestra dulce fragilidad perdurable, anhelo de pasión y vida.

Si para el espectador, para el lector, para todos los observadores y testigos de estas frágiles personas que sucumben tan fácilmente a la seducción (seguramente más mujeres que hombres entre ellas, porque la cárcel de la vida suele apresar más duramente a la mujer), se hace perfectamente claro que un tipo como don Juan no merece que nadie muera por él, ¿serían igualmente capaces de decir que nadie debe morir de amor, que nadie debe romper las cadenas de la vida? No, nunca debemos llegar a este extremo. No se debe morir, ni siquiera por una idea. Pero, ciertamente, hay que hacerlo algunas veces y puede, puede, que este sea, en el fondo, el caso de doña Inés. El vendaval de la emoción la arrastró, dejando su corazón al descubierto, y el Dios de la clemencia, o todos los dioses clementes que habitan en los cielos, le hicieron un sitio junto a ellos. Desde allí, tal vez preste un soplo de su alma para animar el corazón de todas las víctimas del mundo, de quienes, empantanados

en un engañoso sosiego, oprimidos por pesadas cadenas o poderosas razones, pobladores, en fin, de todas las cárceles, optan por quebrar la paz sin temor a morir, intuyendo que la paz no es siempre mejor que la guerra.

Si buscamos bien en el laberinto de emociones en el que a menudo se aventura la literatura, podemos encontrar alguna pista, alguna fuerza o alguna inspiración o, al menos, llegar a entender mejor por qué unos aman y se pierden y otros ni aman ni se pierden, pero tampoco ganan, por qué unos se pliegan a las órdenes y leyes generales y otros luchan y mueren, y quién gana y quién pierde al fin, y por qué, en todo caso, la figura de doña Inés, si nos libramos de los prejuicios que nos hacen mirarla con desprecio, aunque no ejemplar (¡ojalá hubiera podido romper sus cadenas y amar y no morir, y no amar, desde luego, a don Juan!), resulta más conmovedora y heroica que la de don Juan, cuyos pasos terrenales marcan un repetitivo círculo sobre la tierra, como el que dicen que trazan las patas de la cabra atada con una soga a un árbol, creyendo, tal vez, que atraviesa los campos.

14. VIRGINA WOOLF.
UNA
HABITACIÓN PROPIA

Las novelas de Virginia Woolf, el sutil mundo de emociones, sentimientos e inteligencia que en ellas se crea, me llevaron a la lectura de su famoso libro de ensayos, *Una habitación propia*, punto de referencia inevitable siempre que se habla del ejercicio literario por parte de las mujeres.

Después de haberme sentido deslumbrada por la originalidad y frescura de *Orlando*, la perfección de *La señora Dalloway*, la impresionante zambullida en los más recónditos rincones de la emoción y la reflexión solitaria que supone *Las olas*…, me dejé llevar por la prosa flexible y dúctil que marca el tono de los ensayos, disfrutando por el camino siempre un poco inesperado y siempre ameno por el que los pensamientos de la autora discurren. La idea más comentada del libro, la androginia que caracteriza al

escritor de ficción, nos parece hoy una obviedad, lo que indica que los tiempos cambian y las ideas evolucionan. Seguramente, el que las mujeres escriban no es ajeno a esos cambios. Aunque en otro apartado de este libro ya he expresado mi opinión sobre el asunto, merece la pena recordar lo que *Una habitación propia* representó en la valoración, tanto propia como ajena, de las mujeres que escriben.

En el famoso libro, la escritora inglesa insistió en el papel central que las mujeres han tenido en la literatura, mucho más que en la vida o en la Historia (con mayúscula), y recordó con ironía los comentarios maliciosos que los hombres han dedicado a las mujeres.

Examinando la actividad literaria de las mujeres británicas, Virginia Woolf hace una observación interesante: «Toda la formación literaria con que contaba una mujer a principios del siglo XIX era práctica en la observación del carácter y el análisis de las emociones. Durante siglos habían educado su sensibilidad las influencias del cuarto de estar. Los sentimientos de las personas se grababan en su mente, las relaciones entre ellas siempre estaban ante sus ojos. Por tanto, cuando la mujer de la clase media se puso a escribir, escribió novelas». Otro comentario que puede hacernos pensar: «Todos los géneros literarios más antiguos estaban plasmados, coagulados, cuando la mujer empezó a escribir. Solo la novela era todavía lo bastante joven para ser blanda en sus manos». ¿Estaban, entonces, según Virginia Woolf, la novela y la mujer destinadas a encontrarse?

Una observación que, desde luego, asombra por su expresividad: «Todos tenemos detrás de la cabeza un punto del tamaño de un chelín que nosotros mismos no podemos ver. Es uno de los favores que un sexo podría hacerle al otro: describir ese punto del tamaño de un chelín que todos tenemos detrás de la cabeza. Pensad qué útiles les han sido a las mujeres los comentarios de Juvenal, las críticas de Strindberg. ¡Recordad con cuánta prodigalidad y brillantez, desde los tiempos más antiguos, los hombres les han indicado a las mujeres ese punto oscuro que tienen detrás de la cabeza! No se podría pintar un auténtico retrato del hombre hasta que una mujer no haya descrito este punto del tamaño de un chelín».

Lo cual indica que Virginia Woolf, cuando lee la novela de una mujer, lo hace buscando eso que un hombre nunca ha dicho, y la valora en función de esa aportación específica, esas novedades, lo cual supone un riesgo: el criterio está sesgado. ¿Y qué busca, concretamente? Gestos jamás plasmados, dice, palabras jamás registradas que se forman cuando las mujeres están solas.

Han pasado más de cincuenta años desde que estos ensayos se escribieron y creo, por fortuna, que ahora las mujeres no tienen tanta necesidad de estar siempre comparándose con los hombres. Pero aunque los ensayos de Virginia Woolf parecen, en buena medida, fruto de su tiempo, preguntas del tipo «¿Existe la literatura femenina?» o «¿Escriben las mujeres de forma distinta de los hombres?» no han cesado, como mi experiencia personal me ha demostrado. Volveré a decir lo que dije en otro momento: si bien es muy posible que exista una diferencia en la percepción femenina y masculina del mundo, aun cuando las razones y los rasgos de esa diferencia todavía resulten confusos, no podemos olvidar que la mujer que escribe participa, teóricamente, de la cualidad de la androginia, esa cualidad que Virginia Woolf tuvo el acierto de «descubrir». En parte, piensa y siente como hombre, de la misma manera que el hombre que novela piensa y siente como mujer. Repasando la historia de la literatura, nos encontramos con que los escritores han trazado muy convincentes retratos de mujer, aunque, a buen seguro, no hayan escuchado sus conversaciones privadas ni, como sugería Virginia Woolf, sus monólogos frente al espejo. Pero es que la literatura, aunque a veces lo olvidemos (y este olvido asombra), no es un exacto reflejo de la realidad. Es también, y muy fundamentalmente, invención, intuición, inspiración.

En la literatura actual puede apreciarse, tal vez, una búsqueda de un tiempo íntimo, interior, que en cierto modo está muy ligado al mundo femenino. Y nuevamente vemos que los tiempos han cambiado mucho y que posiblemente, dentro del terreno del arte, se haya producido un debilitamiento de las categorías de lo femenino y lo masculino. Está claro que todo aquel que quiera escribir, hombre o mujer, necesita una habitación propia, y una vez instalado o instalada allí, ha de dejar hablar al corazón y dejar volar la imaginación, como si creyera que no existen límites en el mundo y se pudiera llegar allí adonde se quisiera. Puede que sea esto lo que

deban decirse hoy a sí mismas las escritoras. Los escritores, que han sido mucho más prolíficos en el ejercicio del oficio, ya lo saben.

15.
Los
NOVELISTAS DEL XIX Y LAS MUJERES CASADAS

Si los relatos de las gestas nos suelen hacer una más o menos breve presentación del héroe, a las grandes heroínas de la novelística del siglo XIX las conocemos, desde las primeras páginas de las novelas, bajo el nombre de su marido, como mujeres casadas. Pero la elección de los novelistas está clara: es entonces, desde su posición de mujeres casadas, cuando han adquirido interés. Cómo llegaron al matrimonio no importa mucho. Soñaran lo que soñaran, con maridos más ricos, más guapos o más sensibles, allí están, desde las primeras páginas, emparejadas y nombradas bajo el apellido de sus maridos. Con la fugaz excepción, para confirmar la regla, del brevísimo preámbulo matrimonial de Emma Bovary.

Es en ese momento, cuando han alcanzado un estatus social que les confiere autoridad y respeto, cuando empiezan a vivir, cuando empiezan a plantearse interrogantes. El matrimonio, al otorgarles nuevas responsabilidades, les ofrece un margen completamente nuevo de libertad. Existen, al fin, como mujeres. Están al frente de un hogar, tienen una familia a la que cuidar. Y es entonces cuando se produce la fascinación del novelista, que tiene una predilección hacia los personajes que se mueven entre los extremos de una contradicción. Mujeres que disponen de tiempo, mujeres bellas y jóvenes, sujetas a la admiración pública, a la envidia y a la murmuración. Sujetas, sobre todo, a un insatisfactorio compromiso conyugal.

Recordemos un poco los conflictos fundamentales de tres personajes femeninos de la novelística del siglo XIX: Ana Karenina, Emma Bovary y la Regenta.

Emma Bovary, acostumbrada a soñar, estimulada su fantasía por la lectura de novelas sentimentales, cuyas heroínas viven amores apasionados y vidas plenas de emociones, no puede resignarse a la gris realidad que le ofrece el oscuro marido que es Charles Bovary.

El mundo la decepciona, porque no hay en él ni honores ni romanticismo. Aprisionada en la vulgaridad, abandonada por su amante, sin haber podido encontrar un lugar en el mundo, pone fin a su vida ingiriendo una dosis de arsénico. La suya es la decepción del amor, el despertar del sueño. Emma ha sido engañada, ha sido preparada para el amor en un mundo donde el amor pronto se transforma en otra cosa. Un mundo sin espíritu. ¿Crítica de Flaubert que, precisamente, estaba inaugurando una nueva época: el naturalismo? Porque esa fue la apuesta de Flaubert: el objetivismo. Él, que no está presente en la novela, que se retira con exquisita y nada romántica discreción a los entresijos de los bastidores, pone ante nuestros ojos el tarro roto de los sueños de una mujer. Una mujer mal informada sobre los vaivenes de la vida y que, ciertamente, no concita todas las simpatías, pero que tampoco se merece tanto sufrimiento. Flaubert observa y cuenta. Se acabó el romanticismo, en la literatura y en la vida. Y si de lo primero hay que alegrarse —él es un abanderado de la nueva época—, de lo segundo…, de lo segundo tal vez debamos lamentarnos. Aparentemente, se limita a hacer la crónica de la decepción del amor. Finalmente, él es Madame Bovary. El personaje gana, se impone. El romanticismo no puede morir.

Algunos años más tarde, en el corazón de Rusia, Ana Karenina, hermosa y neurótica, entrega su corazón a un joven y fatuo teniente que no puede ponerse a la altura de sus constantes y fervientes deseos, que no puede saciar la infinita sed de amor y dedicación que Ana requiere, y es desgarrada por la separación de su hijo Sergio, impuesta como castigo a su adulterio por el intransigente Alexis Alexándrovich. Intransigente como la época que le tocó vivir. Lo que Ana comprueba, en su locura final, es que la pasión destruye y que no hay premio que se consiga por medio del dolor si el sufrimiento alcanza a los otros. Se lanza a él, a la muerte, esperando, tal vez, la redención. No hay salida.

El drama, en Tolstói, es más profundo, porque todo es más profundo en Tolstói (en Flaubert es más sutil). Ana no padece los sueños de la lectora de novelas rosas, no ha cultivado sueños románticos ni pasea una mirada prometedora por el mundo. Simplemente, se enamora de un hombre atractivo y galante, aburrida, seguramente, de compartir la vida con un hombre severo

e intolerante. Tolstói es más piadoso que Flaubert. Sabe que el amor se puede encontrar. Pero, también más profundo y desesperado que Flaubert, sabe que la pasión conduce a la destrucción, porque la pasión atormenta y aniquila, y se vive a solas. La sabiduría de Tolstói nace de su profundo conocimiento de la vida, de su esencial soledad. Ana Karenina está sola, profundamente sola. Emma Bovary, que, de no haber llenado su cabeza de fantasías, hubiera podido contentarse con la tranquila existencia procurada por Charles Bovary, se lanza a la aventura y, tras la decepción, se queda sola. Ana Karenina padece una profunda insatisfacción vital, un desorden nervioso a quien nadie puede dar solución. En contraste, Emma Bovary es víctima de los malentendidos de una educación inadecuada, de una mala preparación para la vida. La rigidez de las normas sociales tiene, sin duda, su parte de culpa, y Tolstói no deja de señalarlo, pero el problema radica en la naturaleza humana. El amor es exigente e insaciable, lleva a la locura, a la muerte.

¿Tolstói castiga a Ana Karenina? La hace morir, la hace desesperarse, pero nunca la condena. Está a su lado. Karenin y Vronsky son dos ejemplares del humano, tal vez viril, egoísmo. Ana ha tenido mala suerte. Tal vez no debió ceder, pero ¿qué hubiera obtenido siendo virtuosa? La vida, junto a Karenin, no parece muy sugestiva. Se lanzó a la pasión para cubrir el vacío. Es una heroína. Flaubert, pese a que, como declaró en una frase célebre («Madame Bovary soy yo»), se identifica con su protagonista, se mantiene lejos de juzgarla. Solo pone el malentendido de Emma Bovary ante nuestros ojos. El error acabó en tragedia, pero se trató de un error, y puede que de un vulgar error…

El drama esencial de Ana Ozores, la Regenta, tiene, en principio, más similitudes con el personaje de Tolstói. Casada con un hombre importante, el Regidor, varios años mayor que ella, Ana Ozores vive en perpetuo estado de anhelo indefinido. Su tentación es la Iglesia, encarnada en la soberbia figura del Magistral, que siente por ella un obsesivo sentimiento de posesión, pero, finalmente, se inclina por la pasión carnal, y cede a las solicitudes de don Álvaro Mecía, su galanteador. Como Emma, como Ana, la Regenta quiere colmar su vida, vivirla plenamente. Tampoco para ella es posible. La sociedad la castiga. Leopoldo Alas Clarín tampoco es excesivamente piadoso con ella. Don Víctor, enterado de la traición, pone fin a su propia

vida. La Regenta se recluye en un convento. Don Álvaro se esfuma. En realidad, ya estaba a punto de esfumarse, cansado de los favores de su dama. Hay algo en Clarín que no está del todo claro en Flaubert o en Tolstói: las cosas estaban mejor como estaban, antes de que la Regenta hubiera cedido a la tentación. Era, tal vez, inevitable, pero hay que lamentarlo. No merecía la pena, Don Álvaro no es mejor que don Víctor. Acaso peor. Y es que don Víctor, de toda esta serie de maridos engañados o abandonados, es el único un poco simpático. De los tres escritores, es Clarín el más relativista. Todos son algo malos en *La Regenta*. Todos deben ser castigados. Clarín está condenando a una sociedad hipócrita, mal organizada, mediocre y represora, envidiosa y mezquina; ¿por qué iba a tener piedad?

Estamos hablando de novelas escritas en 1857, 1877 y 1884, en Francia, Rusia y España, respectivamente. Tres novelas que alcanzaron enorme popularidad y que son unánimemente consideradas obras maestras. Escritas, las tres, en la segunda mitad del siglo. Tal vez esbocen una teoría sobre el amor. Por arriesgado que resulte generalizar, es mucho más aburrido dejar de hacerlo. En estas tres novelas de amor el final es trágico. De las tres mujeres retratadas en ellas, dos se suicidan, una se recluye, se aparta radicalmente de las vanidades del mundo. Parece, en fin, que la pasión no se aviene con la vida de las mujeres…

Y bien, ¿son estos retratos de mujeres muestra significativa de la realidad de su tiempo? ¿O son, sobre todo, símbolos de conflictos, de dudas, de insatisfacciones? ¿Cómo novelistas masculinos trazaron tan complejos y logrados retratos de mujer?, ¿cómo llegan los hombres a adentrarse en el alma de las mujeres, en sus vicisitudes sentimentales? Este es el poder de la literatura.

Como lo es, asimismo, echar la sonda por debajo de la superficie de la vida y tocar fondo, porque la realidad, como decía Danilo Kis, «no es solo lo que se ve a simple vista», y el volumen y la densidad de las aguas no suele salir en las fotografías. Estos retratos de mujer que las novelas del XIX nos proporcionan son, fundamentalmente, indagación en los sentimientos, conflictos y pasiones, una incursión por debajo de la superficie de las aguas de la vida.

16. FLAUBERT.
EL
PODER DE LAS PALABRAS

Las confidencias que Flaubert hizo a Luise Colet mientras trabajaba, con tanto placer como tortura, en *Madame Bovary* confirman el grado de su consciencia, de su lucidez: «Todo el valor de mi libro —escribe—, si alguno tiene, estará en haber sabido andar derecho sobre un cabello, suspendido entre el doble abismo del lirismo y lo vulgar…». Esta era su persecución: «Cuando la forma va siendo hábil, se desprende de toda liturgia, de toda regla, de toda medida; abandona la épica por la novela, el verso por la prosa; no tiene ya ninguna ortodoxia y es libre como cada voluntad que la produce…». «Cada cual tiene que cantar en su voz, y la mía no será nunca dramática ni atrayente. Por lo demás, estoy convencido de que todo es cuestión de estilo, o más bien, de manera, de aspecto». Pero ese estilo, esa manera, se le escapaba: «Cada párrafo es bueno en sí, y estoy seguro de que hay páginas perfectas, pero precisamente por eso *la cosa no marcha*. Es una serie de párrafos torneados, acabados, y voy a tener que desatornillarlos, aflojar las tuercas, como se hace con los mástiles de un navío para que las velas cojan más viento. Me mato por realizar un ideal quizás absurdo en sí, quizá mi tema no pida ese estilo…».

En realidad, Flaubert estaba fascinado por las dificultades que suponía trabajar sobre un asunto tan vulgar, le seducía hacer de todo eso literatura, ese era el reto; «Si llega a bien el libro que con tanto trabajo estoy escribiendo, habré establecido por el solo hecho de su realización estas dos verdades que para mí son axiomas; en primer lugar, que la poesía es puramente subjetiva, que en literatura no hay bellos temas de arte y que, por consiguiente, Yvetot (el pueblo donde se desarrolla *Madame Bovary*) vale tanto como Constantinopla y, en consecuencia, se puede escribir sobre una cosa cualquiera lo mismo que sobre otra cosa cualquiera. El artista tiene que elevarlo todo, es como una bomba, hay en él un gran tubo que desciende a las entrañas de las cosas, a las capas profundas, aspira y hace brotar al sol en surtidores altísimos lo que bajo tierra era plano y no se veía».

Pero, ciertamente, Flaubert tiene a veces la sensación de que el reto es demasiado arduo: «Me quedará una gran repugnancia por los temas de ambiente vulgar —afirma—. Por eso me cuesta tanto escribir este libro; tengo que hacer grandes esfuerzos para imaginar mis personajes y después para hacerlos hablar, pues me repugnan profundamente». Uno tiene la sospecha, de todos modos, de que esa repugnancia no alcanza la dimensión de la atracción.

Esta conciencia de sus metas y su esfuerzo sitúa a Flaubert entre los escritores que más se analizan y examinan, que más analizan y examinan su producción y que más importancia, por tanto, han dado al estilo. Su tan utilizada metáfora del collar da la medida de su obsesión por la unidad: «El detalle es terrible, sobre todo cuando se gusta del detalle como gusto yo; las perlas forman el collar, pero es el hilo el que hace al collar; ahora bien, ensartar las perlas sin perder ni una sola y sujetar el hilo con la otra mano, ahí está la malicia».

Y si todas estas ideas sobre el estilo, la unidad y la vulgaridad del asunto escogido se hacen evidencia en *Madame Bovary*, cobran diferentes tonos en sus *Tres cuentos*, modelo cada uno de asunto y estilo diferente. Vuelve la vulgaridad en «Un corazón simple», y, nunca del todo desprendido de ella, remonta el vuelo con asuntos religiosos y bíblicos en «La leyenda de San Julián el Hospitalario» y «Herodías». ¿No resulta claro que el ambiente vulgar de *Madame Bovary* le había pesado demasiado? Flaubert necesitaba elevarse; la bomba que el artista tiene que accionar para hacer subir a la superficie, a la luz del sol, lo que se guarda en las entrañas de la tierra es demasiado pesada…

Puede que a algunos escritores la atracción de la vida les cause excesiva fatiga, y por mucho que la recompensa se presienta en ocasiones, cuando se sospecha que esas vidas simples o sencillas han tocado algo grandioso, heroico —seguramente no al modo de Homero y de su insuperable canto al regreso, a los recursos y al valor del hombre, pero sí en un poético sentido de resistencia—, es fácil que surja en el camino el deseo de ocuparse de otro trozo de vida, más ajena o más irreal, más inventada. «La leyenda de San Julián el Hospitalario» y «Herodías» son, sobre todo, testimonio de la clase de escritor que fue Flaubert. Jamás puede entregarse a una descripción literaria, literal, de la vida vulgar, algo en él le preserva

y contiene, y por eso su tratamiento de los más eternos y cotidianos conflictos de la vida y la pasión resulta tan singular, porque está siempre a medias. Flaubert no es, evidentemente, Zola, y tampoco Balzac, tampoco Stendhal… Entre nuestros escritores costumbristas, Galdós sería su antagonista. Flaubert no puede permanecer mucho tiempo en la realidad, siempre sofocante para él. Su resistencia a entregarse se recubre de estilo; el estilo, a su vez, persigue el hilo que une las perlas del collar, y el lector casi percibe su presencia, jamás molesta, detrás de los personajes, ensartando las perlas en el hilo… Es así como Flaubert se constituye como maestro y todos los aprendices de la literatura leen sus novelas como lecciones.

Para completar el aprendizaje, nos dejó el estupendo *Diccionario de tópicos*, que él consideraba una especie de venganza. «Cuando termine esto —escribió refiriéndose a *Madame Bovary*—, al menos me habré vengado literariamente, como me vengaré moralmente en ese *Diccionario de tópicos*…». La venganza literaria de la novela fue, evidentemente, redonda, y no me resisto ahora a citar algunos de los tópicos, aquellos, al menos, en los que, dentro de las ideas hilvanadas en este libro, encuentro ese irónico apoyo que el gran escritor torturado que fue Flaubert, a la vez que se vengaba un poco de las palabras y de la vulgaridad, nos quiso prestar. Y por cierto que algunas de estas glosas tienen cierto parentesco con algunos comentarios de Baroja.

«*Censura*: Por más que se diga, es útil».

«*Escrito / bien*: Palabras de portero para designar las novelas-folletín que los entretienen».

«*Extracto*: Siempre demasiado largo».

«*Folletines*: Causa de desmoralización. Discutir sobre el desenlace probable. Escribir al autor para darle ideas. Furia cuando uno encuentra un nombre parecido al suyo».

«*Genio*: No hay por qué admirarlo, es una “neurosis”».

«*Gramáticos*: Todos pedantes».

«*Introducción*: Palabra obscena».

«*Laconismo*: Lengua que ya no se habla».

«*Literatura*: Ocupación de vagos».

«*Metáforas*: Siempre hay demasiadas en el estilo».

«*Ortografía*: Creer en ella como en las matemáticas. No es

necesaria cuando se tiene estilo». (Baroja: «Se puede escribir un idioma muy correcto sin ser estilista, y se puede escribir más incorrectamente y tener estilo»).

«*Párrafo*: Cuanto más complicado, más bello».

«*Pedantería*: Se debe ridiculizarla siempre, excepto cuando se aplica a cosas baladíes».

«*Prosa*: Más fácil de hacer que los versos».

Y un último término, una joya, pura creación:

«*Yerno*: No hay nada de lo hablado, yerno».

Una palabra se echa de menos: vulgaridad. ¡Ojalá Flaubert nos hubiera definido y comentado todo lo que le sugería ese término tan utilizado por él cuando expresa sus dudas y ambiciones literarias! Hubiéramos tenido con eso una respuesta a las objeciones de muchos críticos literarios que, como si los escritores no fueran conscientes de los asuntos de los que tratan, se apresuran a utilizar ese y otros términos parecidos para desprestigiar la obra comentada. Pero Flaubert pasa por alto la palabra que le obsesiona, la saca, por así decirlo, del *Diccionario*, y vive con ella, de cuerpo y alma, en toda su obra. Es su batalla sagrada, y lo sagrado exige silencio.

Hágase en fin la selección que se quiera, todo revela el espíritu de Flaubert: irónico con los lectores, con los críticos, consigo mismo, con su oficio, con el mundo que crean las gastadas y cotidianas palabras y la forma en que sus inventores las utilizamos. Casi siempre en contra, algunas veces se pone de su parte y nos dirige un doble guiño, nacido, de todos modos, no de la necesidad de burlarse, sino de la de dejar claras las limitaciones del oficio. Las leves burlas de Flaubert nacen de su seriedad, de su preocupación. Y en todo lo que escribió dejó constancia de ella, toda su obra es, al fin, una permanente reflexión sobre el lenguaje y su fuerza; el poder de la literatura. Ese es Flaubert.

17. *BORRASCOSAS CUMBRES*

Entre el panorama literario del XIX se destaca una novela que

configura una heroína que, por su fuerza y la naturaleza de su conflicto, nos remite a la tragedia griega. Es obra de una mujer solitaria, de vida breve y oscura, Emily Brontë. Publicada en 1847, diez años antes que *Madame Bovary, Cumbres borrascosas* es una novela singular, y su personaje central, Catherine Earnshow, está más cerca de la vengativa y autodestructiva Medea que de la larga serie de mujeres insatisfechas de las clases altas y medias que pueblan las novelas del XIX.

Las novelas que se publicaban mientras Emily Brontë escribía nos presentan unas heroínas cuyo conflicto fundamental es el matrimonio. Jane Austen, con este asunto tan propio de las novelas rosas, realizó obras clásicas (*Emma, Orgullo y prejuicio*) y Charlotte Brontë, hermana de Emily, tiene en su haber una de las novelas más leídas de la literatura inglesa: *Jane Eyre*, cuya heroína está inmersa en la corriente de mujeres rendidas a la fuerza, el poder y el amor de su antagonista masculino, con quien finalmente consigue casarse.

Sobre este fondo, *Cumbres borrascosas* supone una sorpresa; sus conflictos, aunque eternos, parecen completamente nuevos. La forma en que la autora nos introduce en el escenario y cómo nos va acercando a los personajes centrales no puede ser más acertada. Interpone entre ellos y nosotros, lectores, una serie de barreras. La historia se la cuenta la criada de la casa a Lookwood, huésped eventual y el narrador de la novela. Catherine, la figura central, a través de las palabras de la criada, se va configurando como una criatura para quien el acto de elegir es prácticamente imposible. Lo desea todo y no puede renunciar a nada. Su temperamento fogoso es afín al de su oponente masculino, Heathcliff. Casada con otro hombre, atrapada en el conflicto de no poder prescindir de ninguno de los dos, se dice: «Si no me es posible conservar a Heathcliff como amigo, y Edgar continúa empeñado en mostrarse celoso y rastrero, haré cuanto esté en mi mano para destrozarles el corazón destrozando el mío».

Las palabras de Catherine están siempre impregnadas de rabia. Es consciente de su situación, que en cierto modo parece irresoluble. Antes de morir, dice a su criada: «Hace doce años que me arrancaron del hogar donde se desarrolló mi infancia, de Cumbres Borrascosas, del lugar que lo suponía todo para mí, como para Heathcliff entonces, y me vi transformada de pronto en la

señora Linton, la dueña de la Granja de los Tordos; en la mujer de un extraño, proscrita, trasplantada, por tanto, de lo que había constituido mi mundo (…) Quisiera volver a ser aquella niña medio salvaje, intrépida y libre, que se burlaba de las ofensas en vez de enloquecer».

Volver a la infancia es imposible. Lo único que queda es no integrarse en el mundo de los adultos. Finalmente, como ella misma sabe, la locura. Su lucidez no le priva de consumar el proceso. Catherine es lo suficientemente inteligente como para diagnosticar su enfermedad, pero no tiene armas para luchar contra ella. Como heroína, ha dado un paso importantísimo. Sabe que el origen de su frustración no es el amor insatisfecho. Su frustración arranca de mucho más lejos, del forzoso abandono del mundo de la infancia. En los últimos días de su existencia, el único anhelo de Catherine es sentir el aire limpio y fresco del exterior que envuelve el paisaje que se ha ido convirtiendo en el símbolo de la edad feliz y perdida.

Las mujeres que aparecen en *Cumbres borrascosas* tienen todavía menos posibilidades de elección que los hombres, aunque unas y otros están atrapados en un mundo injusto y duro. Nadie se ocupa, por ejemplo, de la educación de los niños, que tienen que arreglárselas como pueden. La lucha es dura porque es, en primer lugar, una mera lucha de supervivencia contra las inclementes condiciones materiales, la muerte y la enfermedad. Siempre que puede, el hombre domina a la mujer. Pero Catherine se rebela y trata de ser ella la dominadora, aunque el precio que tenga que pagar sea excesivamente alto. Pierde la razón y muere.

Seguramente, Emily Brontë puso en Catherine Earnshow toda la inquietud que latía por debajo de su vida de reclusión, de entrega a las tareas domésticas y las responsabilidades familiares. La impresión del narrador al contemplar las tumbas de los protagonistas es la nuestra: «¿Cómo nadie podía imaginar que quienes dormían en aquella tierra tranquila tuvieran el sueño turbado?». Catherine es el símbolo de los sueños turbados y su imagen representa, para siempre, el germen de la rebelión. Después de la lectura de *Cumbres borrascosas* no podemos mirar el mundo de la misma manera. Sabemos que bajo la superficie tranquila de las cosas se ocultan abismos de fuego que en cualquier momento pueden estallar. La aportación de Emily Brontë de encarnar en un

personaje femenino ese intenso impulso de rebeldía que acaba en la autodestrucción. La duda gravita sobre las páginas de la novela: ¿qué es mejor, una vida de rencor y frustración o la venganza y la autodestrucción?

Con Catherine Earnshow, las mujeres entran en el terreno de esta terrible duda y adquieren una profundidad y patetismo que el mero conflicto de la decisión matrimonial, tan querido por los y las novelistas del XIX, difícilmente plantea. Recuperan la grandiosidad que habían cobrado en las obras de Eurípides, y sus voces, como la de Medea, podrían estar acompañadas por las bellísimas y estremecedoras estrofas del coro:

«Las corrientes de los ríos sagrados remontan a sus fuentes y la justicia y todo está alterado. Entre los hombres imperan las decisiones engañosas y la fe en los dioses ya no es firme. Pero lo que se dice sobre la condición de la mujer cambiará hasta conseguir buena fama, y el prestigio está a punto de alcanzar al linaje femenino; una fama injuriosa no pesará ya sobre las mujeres.

»Y las musas de los antiguos aedos cesarán de celebrar mi infidelidad. En nuestra mente, Febo, maestro de los cantos, no infundió el don del canto divino de la lira; en otro caso, hubiera entonado, en respuesta, un himno contra el linaje de los hombres. Pero el largo fluir del tiempo tiene que decir mucho sobre el destino y el de los hombres».

18. *RELACIONES PELIGROSAS LAS*

Imposible es ya penetrar en las intenciones morales del capitán Lacios cuando escribió la novela de la que, años después, cuando casi había caído en el olvido, aún se enorgullecía. No podía olvidar el éxito que supuso su publicación, en abril de 1782: todo París habló de ella. Consiguió lo que se había propuesto: escribir una obra «que retumbara todavía en la tierra cuando yo me hubiera ido».

El público, el lector, familiarizado con los vertiginosos hábitos de conquista de don Juan, debió de quedarse atónito ante el comportamiento tan amoral, tan poco escrupuloso, de la

protagonista y responsable principal de estas peligrosas relaciones, y, tras la sorpresa, vino la rendición. La red de cartas cruzadas entre todos los personajes traza un panorama tan complejo y sutil, nos da unos datos tan reveladores sobre las diferentes motivaciones que empujan a la conquista amorosa, que el lector acaba por sentirse un destinatario más de las cartas y a punto está de intervenir. Y si en este dibujo de pequeñas y grandes maldades, de traiciones, venganzas y seducciones sin cuento, la marquesa de Merteuil obtiene su castigo, la cuestión ha quedado planteada: ¡qué gran desigualdad la de la mujer en las relaciones que marca el amor, el trabajo, incluso la amistad! Sin duda, parte del éxito de la novela se debió a que trataba de forma revolucionaria un tema candente: el juego del amor.

La marquesa de Merteuil, atrapada en las convenciones sociales de su clase, se traza sus propias normas de conducta, harta de comprobar una y otra vez que el hombre sale victorioso de las batallas amorosas, destrozando el corazón y, lo que es peor en su escala de valores, la reputación, de las mujeres conquistadas, disfrutadas y abandonadas. Valmont, su oponente masculino, fatuo y vanidoso, no tiene otro objetivo que realizar difíciles conquistas destinadas a fáciles abandonos e inacabables vanaglorias. Eterno don Juan, pero dieciochesco: más ladino y más perverso.

El objetivo de la marquesa es diferenciarse de las mujeres que continuamente caen en las trampas que les tienden los hombres, invertir las normas del juego, ser ella quien controle y engañe, manteniendo su reputación intacta, gozar de las mismas ventajas que tienen los habituales vencedores, ser en todo superior a ellos. Tal línea de conducta la obliga a estar atenta al menor detalle: no puede hacer la mínima concesión a la ingenuidad. A Valmont, que acaba por escandalizarse de su perversidad, le recuerda con abrumadora clarividencia que para él una mujer ha sido siempre igual a otra y que no dudaría en sacrificar a la mujer más tierna y sensible ante el simple temor de una broma momentánea.

Pero como tanto enredo no puede acabar bien y el mal no debe triunfar, la marquesa, «nacida para vengar su sexo», es vencida y condenada por la sociedad. Lo que importa, a la vista de que las costumbres modernas no se han liberado del oprimente peso del pasado, es la actualidad de sus premisas.

La escena en la que Valmont se introduce en la alcoba y en el lecho de Cecilia Volanges es una violación en toda regla, por muy cándida y estúpida que sea la señorita. El único consejo que es capaz de dar la marquesa a la atribulada y confusa niña (que quiso y no quiso, que se resistió y concedió) es que lo tome por el lado bueno, que aprenda, que sea aventajada discípula en la escuela del cinismo. Porque no hay salida. Y la virtud es peor.

El mensaje nos viene de la Francia ilustrada. Perfectamente cuestionable se mire desde donde se mire, señala, sin embargo, un aspecto que todavía impresiona: a la mujer le toca estar a la defensiva en este juego. Las relaciones que establece con los hombres son siempre peligrosas, porque de forma ancestral (¿atávica?) están acostumbrados a vencer. Es un terreno en el que, no exentos de miedo o incertidumbre, quieren sentirse seguros y defienden por todos los medios a su alcance su posición superior. No se admite que la mujer proponga leves o sustanciales cambios en las reglas. La ley y la moral cierran filas en torno a la prepotencia masculina. Cuando una mujer quiere invertir el juego, controlando o incluso provocando, es condenada, castigada, apartada de la sociedad, sentenciada a pagar su culpa, su error, su osadía, su atrevimiento, su gusto, su rebelión, su carácter. Y así, esta malvada marquesa, tan exageradamente mala y controladora, tan vengativa como la misma Medea, cumple sobradamente la sentencia. Pero el lector no puede olvidar el entramado que hay detrás de este castigo, ese aluvión de cartas enviadas y guardadas, esos dardos arrojados y recibidos, ese juego al que todos han jugado y en el que los hombres suelen salir mejor librados. A pesar de los pesares, Lacios, en su seductora novela epistolar, tan dieciochesca, tan francesa, al darle a la marquesa tanta inteligencia y poder, la ha hecho superior al hombre y se tiene la sospecha de que, por mucho que la castigue, él mismo se descubre ante ella.

Los lectores nos descubrimos ante Lacios, por ponernos ante los ojos, con las pruebas veraces de las cartas, el complicado dibujo que trazan las personas en sus difíciles, peligrosas relaciones, y comprobamos que es aún más sutil y complicado de lo que pensábamos. Sobre todo, el juego del amor, en el que hombres y mujeres tiran del hilo, ignorando cómo ese tirón va a afectar a sus semejantes o calculando perfectamente las posibles consecuencias.

Sabido es que la palabra controla. Analizar controla. Escribir controla. Las marquesas y condesas de *Las relaciones peligrosas* no paran de escribir, de planear, de dar consejos prácticos y sentimentales, nacidos todos de la necesidad de controlar. Estas mujeres, aún más que los hombres, aspiran, por medio de sus constantes misivas, a dirigir la actitud sentimental de los otros. La palabra sobre el sentimiento. ¿Cómo no recordar, a este respecto, la definición que en su *Diccionario de tópicos* da Flaubert al *género epistolar*, «Género de estilo exclusivamente reservado a las mujeres»?

¿No es, en fin, muy francés, de mujeres y hombres franceses, este gesto? Forzoso es reconocer que nuestros vecinos del norte han desarrollado con maestría, a través de todos los tiempos, esta capacidad de razonar y controlar que en la novela de Lacios se convierte en ejemplar literatura, y el vano intento de controlar que tan cruelmente castiga a la marquesa de Merteuil sirve de público escarmiento, pero ¡qué mundo crearon sus cartas, cuántas emociones en unas simples hojas de papel!

19. De Proust a Montaigne

En mis fugaces tiempos universitarios, los grandes de la literatura eran los escritores franceses. Sobre todo, Proust. Los tomos de la colección de bolsillo de Alianza Editorial de *En busca del tiempo perdido* andaban siempre con nosotros y todos presumíamos de ir en ellos por delante de los demás. Proust hacía estragos. Supongo que, a partir de entonces, hubo muchos escritores en ciernes que quedaron para siempre marcados por el ritmo entre ágil y melancólico con que Proust analiza la vida de sus decadentes, y también vigorosos, personajes.

¿Hasta qué punto fui yo marcada por Proust? Recuerdo que lo que más me impresionó fue el carácter enfermizo del protagonista, con el que creí identificarme, aquella minuciosidad con la que vivía

los detalles hostiles de la realidad, y, sin embargo, su implacable sobrevivencia, su victoria. Pero, a la vez, me agotaba, porque aquel recorrido, que yo intuía similar al mío, era dificultoso y lento, y yo todavía lo tenía por delante… De forma que, aunque me animaba comprobar la aplastante victoria del escritor, el hecho de que fuera tan aplastante, con lo que el esfuerzo ingente que eso, aplastar, suponía, me dejaba un poso de cansancio previo, de desánimo. Yo, francamente, no me sentía en absoluto preparada, ni nunca lo estaría, para imponerme triunfalmente sobre la realidad.

Así me fui separando, independizando de Proust, precisamente porque veía en él a un espíritu afín que, de todos modos, no podía ayudarme mucho, porque, quitando el soplo del espíritu enfermizo y neurótico con el que me identificaba y que estaba desperdigado por toda la obra, su carácter, su personalidad y su visión del mundo me eran ajenos y en determinados momentos me irritaban.

Puede que, al irme separando de Proust, me alejara, también, de la literatura francesa, y el lugar que para algunos lectores de mi época ocupó, por ejemplo, Camus, fuera cubierto, en mi caso, por libros dispersos de literatura anglosajona: Virginia Woolf, Forster, los policiacos norteamericanos, Scott Fitzgerald…, si bien se conservaron ciertas fidelidades de las que ya he dado fe, las de Stendhal y Flaubert, sobre todo, y alguna otra que no he mencionado y que, aunque sea de pasada, no puedo omitir ahora; por ejemplo, la de Maupassant: ¡qué excelentes relatos breves!…

Pero aunque la literatura francesa había sufrido un retroceso en mi precaria formación, Francia era, evidentemente, el país vecino, y el peso de su influencia en mi vida no podía disminuir. Verano tras verano, mi familia se aventuraba en la ruta de la costa que partía de Hendaya, y los fulgurantes San Juan de Luz, Biarritz y Bayona, con sus grandes almacenes y sus calles peatonales plagadas de tiendas donde todo resultaba codiciable, se guardaban en la parte más luminosa de mis recuerdos. Cuando, bastantes años después de la época en que me fui liberando de la influencia de Proust, decidí situar una de mis novelas en la ciudad francesa de Burdeos, me movía el recuerdo de una única noche que pasé allí, teniendo la sensación de haberme adentrado en la Francia profunda, la Francia de verdad, no esos escaparates de las ciudades costeras que los turistas españoles mirábamos con tanta avidez.

El hecho de que Burdeos fuera una ciudad con río la aproximaba a mi Zaragoza natal, aunque cuando me vi escribiendo la novela, comprendí que los personajes no eran los de Zaragoza; eran de Burdeos. Y entré (yo creí que entré) en Burdeos. Me hice con algunos libros de la historia y de fotos de la ciudad y me compré los ensayos de Montaigne, en una de esas intuiciones que nos hacen creer que existe la piadosa providencia, porque Montaigne supuso para mí un gran descubrimiento. No sé hasta qué punto el espíritu de sus *Ensayos* se filtró en las páginas de mi novela, asuntos que por cierto pueden medirse mal, pero los juiciosos pensamientos de Montaigne me hicieron un gran bien, porque ahora sí encontraba yo la afinidad que reconforta y alivia, al contrario de lo que me había sucedido con Proust. Por lo demás, y seguramente por mi afición a la prosa de Baroja, yo me sentía mucho más preparada para dominar la posible irritación que el estilo de Montaigne puede producir, sobre todo cuando se aplica a ensalzar la mesura. Era, en todo caso, una clase de irritación que no me afectaba de verdad, posiblemente porque Montaigne era un ensayista y no un novelista, y la afinidad se daba en el terreno de las ideas, quedando a salvo la personalidad.

Y, en un movimiento inverso al que, tiempo atrás, me había apartado del novelista, con cuyo rechazo había rechazado un buen bloque de literatura francesa, ahora, en mi simpatía y agradecimiento hacia el ensayista bordalés, la literatura francesa volvió a mí y hasta puede que se intensificara mi admiración hacia los nunca abandonados libros de Stendhal y Flaubert. Tengo, en todo caso, la esperanza de que este reencuentro con los escritores franceses haya dejado una huella en mí, y, si pudiera hablar con ellos personalmente, después de expresarles mi agradecimiento, me excusaría por haber intentado yo crear personajes franceses; les diría, en fin, que no me lo tomen mucho en cuenta, y que para mí Burdeos es una ciudad inventada, inexistente, en un momento en que todo nombre de ciudad española, al escribirla sobre el papel, me impresionaba demasiado, me asustaba, y toda la osadía que se necesita para la invención se esfumaba…

20. Thomas Mann.

ENFERMEDAD, MUERTE Y RESISTENCIA

Si uno de los rasgos que me llevó a identificarme, en principio, con Proust, fue su espíritu enfermizo que, poco a poco, fue resultándome sofocante y autocomplaciente, en mi primer contacto con Thomas Mann, por el contrario, no aprecié en él lo que hoy me parece su característica predominante, y me abandoné sin precauciones a la lectura de su abundante obra. Y es que, indudablemente, el estilo de Thomas Mann, su voluntad de frescura, de naturalidad, trata de alejar de sí el fantasma que persigue a toda la obra del escritor: la muerte. Y, hasta cierto punto, lo consigue, hasta que un día abrimos uno de sus libros y el olor de la muerte resulta demasiado intenso y, haciendo memoria, reunimos todas las impresiones que Mann produjo en nosotros y rescatamos las más recónditas sospechas: Mann escribe desde la frialdad de la muerte, pero tiene el suficiente, avasallador, talento, conseguido con tenacidad, inteligencia y dedicación, como para que la lucha que entabla con la muerte no se perciba en toda su crudeza y la atención del lector se centre en los objetivos que él pone ante nuestros ojos: la persecución de la belleza y la perfección. Una forma, desde luego, de vencer a la muerte, pero teórica, al fin y al cabo. Mann habla de los problemas del artista, cuando lo que no tiene de ningún modo solucionado son sus problemas de hombre.

Todo es legítimo en el terreno del arte, y ningún lector podría reprocharle a Mann que su vida esté excesivamente marcada por traumas emocionales. Sin embargo, el presentimiento de esos traumas, ocultos, embozados en otros que el autor nos ofrece como los más esenciales de la vida, y en cierto modo también los más dignos, aquellos por los que merece la pena morir, surge de una manera incómoda y se interpone entre el cuidado, perfecto texto de Mann y nuestros ojos poco inocentes.

No es casualidad que sea la imaginación de Mann la que haya producido el gran monumento novelístico a la enfermedad de los hombres: *La montaña mágica* (1924). Los tuberculosos que, mientras esperan la muerte, se sujetan al rigor del horario de los tratamientos y las abundantes comidas, se aferran a la vida en una extraña mezcla de avidez e indolencia, fascinan a Mann y a su

protagonista, Hans Castorp. Y si el lector puede abrigar la sospecha de que la atracción que sobre Castorp ejerce el sanatorio es porque se libra en él una lucha, entre fiera y lánguida, contra la muerte, no dejará de preguntarse, acto seguido, si esa atracción no descansa sobre la esencia misma de Castorp, muerto antes de llegar al sanatorio, y atrapado en seguida en los ritos que allí se siguen y en los que intuye, aun envuelto en confusión y decadencia, un camino de regreso de la vida.

Pero esta hipótesis resulta aún más aplicable al caso de *La muerte en Venecia*, publicada en 1913, nueve años antes que *La montaña mágica*, y cuando el autor tenía treinta y ocho años. El protagonista es un escritor que no puede ser más parecido al propio Mann. En la madurez de su vida y de su éxito, conseguido con un talento «igualmente apartado de lo vulgar y de lo excéntrico», «de la índole más apropiada para conquistar al mismo tiempo la admiración del gran público y el interés animador de las minorías selectas», emprende, huyendo de la rutina, un viaje hacia el sur, que acaba en Venecia, en el Lido, estimulado por un vago deseo aventurero. La clave de la futura conmoción de Gustav Aschenbach ante la belleza del joven Tadzio está en el análisis previo del escritor que el narrador nos ofrece. «Aschenbach ha vivido siempre así —cerrando fuertemente el puño de la mano izquierda—. Nunca así —dejando colgar indolentemente la mano abierta», se comenta de él. Pero no son meros comentarios, palabras que no llegan a la puerta de su casa. Él lo sabe, y conoce la razón de su forma de proceder, que, con mucha voluntad y esfuerzo, se fue convirtiendo en forma de ser. El problema está en que cuenta con «muy escasa base fisiológica» de la que el talento, que no le falta, pueda obtener las energías necesarias para desarrollarse, por lo cual «su lema favorito fue siempre resistir». «Por consiguiente, como la carga de su talento tenían que soportarla unos hombres débiles, y como quería ir lejos, necesitaba una extremada disciplina…». A esta labor de la ejecución de su obra «había consagrado exclusivamente sus horas más vigorosas y más altas», y elabora para sí, seguramente con razón, la teoría de que todas las grandes obras se crean contra algo, a pesar de algo, y señala uno de esos pesares: la debilidad corporal. Y duda «si habrá otro heroísmo que el heroísmo de la debilidad». «Aschenbach —nos dice el narrador— era el poeta de

todos aquellos que trabajan al borde del agotamiento».

Al definir así al protagonista, al dedicar a la explicación de su carácter cierto número de páginas al inicio del libro, Mann, puede que involuntariamente, nos está dando de clave de la novela: es una construcción mental, y lo que en ella haya de vida, es la vida pensada, ideada, desde la muerte, desde la lucha en la debilidad y el agotamiento, desde la enfermedad. Tadzio es tan ávido e indolente como, años más tarde, lo serán los tuberculosos de *La montaña mágica*, y el amor de Aschenbach, muerto antes de llegar a Venecia, al igual que Castorp estará muerto antes de instalarse en el sanatorio de la montaña, ese amor súbito e intenso que siente por él, nace de su legendaria batalla, al fin depuesta, por obtener una gota de vida en medio de un permanente cansancio y esfuerzo. Y no deja de resultar asombroso que esta obra, que parece de completa madurez, una especie de testamento, la haya escrito un hombre que todavía no tenía cuarenta años, un hombre más joven que Gustav Aschenbach.

Una vez que Visconti llevó a la pantalla, de forma tan eficaz y deslumbrante, la novela de Mann, ya no podemos desprendernos de sus imágenes, y en cierto modo, Visconti acercó más al lector, o al público, los problemas del artista. Pero en la novela están algo más lejos, y solo recordando continuamente cómo había sido la vida anterior del escritor (que en la película es transformado en músico) puede hacer suya la aventura y leer el libro como lo que es: una metáfora. ¿Qué otra cosa podía hacer Mann? Todos los problemas de la vida están en su cabeza, no en sus venas. ¿Quién le negará el talento de reproducir tan fielmente una vida que siempre huye de él? Pero por debajo de su indiscutible talento, por debajo de sus frases aparentemente sencillas y naturales, de la inteligencia de sus observaciones y del decoro con que nos las presenta, del brillante ejercicio de equilibrio que realiza al pasar por encima de las pasiones humanas sin caerse, una oleada de ese olor a desinfectante, que Aschenbach mismo empezó a percibir en Venecia mientras empezaba a propagarse la epidemia, se nos cuela dentro del cuerpo. Lo que nos cuenta Mann no es verdad, lo que nos cuenta Mann no sale de la vida sino de la muerte, y todos sus ejercicios y metáforas, sus artificios, no son sino un intento de resistencia. Puede que allí esté, y parece que él lo sabe, el heroísmo de Mann. Y

a él, eso es cierto, le resulta insuficiente.

No en vano fue llamado «El Mago». Sus obras, como estructuradas bajo el sombrero de copa de los magos, dentro de la cabeza que cubren, tienen el sello de lo impecable, de la magnífica resolución de un complicado problema. *La muerte en Venecia* solo podía haber sido escrita por un artista tan justamente famoso como Aschenbach, el escritor que «se había gozado en la confianza de las masas», el escritor de «la gloria oficial», «en cuyo estilo se formaban los niños en las escuelas». Aschenbach, de quien tantos datos se nos da al inicio de la corta novela, y cuyo tipo de héroes preferido, como un «agudo» crítico había señalado, era la figura serena y lacerada de San Sebastián, es reivindicado por el mismo narrador: «Esto era —nos dice, comentando la observación del crítico— muy bello, muy ingenioso y muy exacto, a pesar de la excesiva pasividad atribuida al héroe. Pues la serenidad en medio de la desgracia, la gracia en medio de la tortura, no es solo resignación, es también actividad, encierra un triunfo positivo, y la figura de San Sebastián es la imagen más bella, si no en todo el arte, por lo menos en el arte al que aquí se hace referencia».

¿Cabe mayor conciencia del ámbito en el que un autor lleva a cabo su obra? Pocos escritores tan conscientes y seguros de lo que hacen como Thomas Mann. Pocos, desde luego, que se hayan conocido a sí mismos tan pronto, sin tener que esperar a la vejez. ¿Fue Mann verdaderamente joven alguna vez? Pocos escritores, sobre todo, que, en un terreno similar, se hayan desenvuelto con tanta maestría, haciéndonos llegar a pensar en ocasiones que su impecable palabrería no era un grandioso e inefable truco, que era, en fin, literatura grandiosa e inefable.

21.
EL
ARTISTA ADOLESCENTE

Al otro lado de la atracción que Thomas Mann siente desde el arte, o desde la muerte del arte, por la vida y la belleza, simbolizada en el paso crucial de la infancia a la juventud, en ese momento frágil

que Tadzio, el adolescente de *La muerte en Venecia*, vive, están las inquietudes y el deseo del mismo adolescente por huir de la vida que le cerca por todas partes y vislumbrar el camino del arte. No son pocos los escritores que han escrito sus mejores novelas centrándose en esta etapa de la vida y volcando en ellas, de forma más o menos encubierta, su propia experiencia.

Estos héroes adolescentes suelen ser personas contemplativas, artistas en ciernes. Es el futuro escritor quien mira la vida sin lograr entenderla, buscando en ella un lugar especial. Los adolescentes que se pasean por las páginas de estas novelas llenan nuestras mentes de cuestiones para las que no es fácil encontrar respuesta. De una u otra forma, encarnan los mitos de esa edad de confusión y fantasía, tan esencial y definitiva en nuestra formación y en nuestros recuerdos.

A lo largo de las grandes novelas de adolescencia, unos personajes parecen aprender de la vida con más facilidad que otros, que se estrellan por el camino. La conciencia de lo efímero, la pasión del conocimiento, la autocomplacencia en el dolor, la voluptuosidad del éxito y del fracaso, los llevan de aquí para allá, agitando sus almas y determinando sus decisiones. Algunos de ellos logran trascender sus conflictos, dándoles un sentido estético. No todos. Pero unos y otros pasean su mirada crítica y dolorida a su alrededor y prefieren mantenerse al margen del discurrir del mundo. Son los inadaptados quienes parecen ser más conscientes del largo camino del descubrimiento del mundo y de sí mismos. Para casi todos ellos el arte se les revela como la única forma de transitar por la vida. La vida les resulta excesiva, las dependencias emocionales, de las que les cuesta librarse, los atan cruelmente al dolor y a la frustración. El arte les da el necesario distanciamiento. Si no dieran ese paso atrás, quedarían anulados.

Cada autor nos presenta un enfoque distinto, cada héroe define una mirada propia, intransferible. Parte de las obras de Herman Hesse (sobre todo, *El lobo estepario*), algunas de Thomas Mann (la más ejemplar: *Tonio Kröger*), de Robert Musil (*Las tribulaciones del joven Törless*), de Forster (*El más largo viaje*), de Cesare Pavese (*El largo verano*), de Giorgo Bassani (*El jardín de los Finzicontini*), de Jean Fournier (*El gran Mauines*), de Scott Fitzgerald (*A este lado del paraíso*), de Dylan Thomas (*Retrato del artista como perro*

joven), Salinger casi en su totalidad (*El guardián entre el centeno* y la mayor parte de sus relatos breves), en cierto modo también la única novela de Emily Brontë (*Cumbres borrascosas*), y un etcétera más o menos largo, que dependerá, como esta misma muestra, del gusto personal del lector, se mueven en este confuso territorio, en esa confusa edad, donde el arte y la fantasía se contemplan como las únicas soluciones de la vida.

Puede que, de toda esta serie de novelas, el *Retrato del artista adolescente* de James Joyce (1916) y *El guardián entre el centeno* de Salinger (1951) hayan sido las más influyentes, las que mejor reflejaron o marcaron las inquietudes de sus respectivas épocas.

Aunque a mi parecer las más bellas páginas de Joyce son las que constituyen el conjunto de relatos *Dublineses*, y, superándolas acaso a todas, las que componen el último de ellos [«Los muertos»] —una historia, también, de un aprendizaje—, su artista adolescente, el atormentado Stephen Dedalus, supo ganarse un sitio en la memoria de quienes hemos sido educados bajo la mano firme de las creencias religiosas católicas. ¿Cómo no comprender y aun compartir las dudas y ambiciones de Stephen Dedalus, y su lucha permanente contra las circunstancias del mundo exterior, que le impiden llegar al fondo de sí mismo? Cuando un amigo le habla del compromiso político, él responde: «Me estás hablando de nacionalidad, de lengua, de religión. Estas son las redes de las que yo he de procurar escaparme».

Dedalus aspira a la inmortalidad, al arte. Las diferentes presiones a las que es sometido le sirven para afirmar su independencia, su libertad. Stephen Dedalus tiene que decir que no a la religión, a la política, al amor y al compromiso familiar para dedicarse a su búsqueda personal. Después de la invitación que le hace el superior de ingresar en la Compañía de Jesús, Stephen Dedalus se plantea seriamente su futuro. Renunciar a ese camino es el punto de partida de su camino de artista. La religión queda atrás, y Dedalus se define a partir de esa negación. Al contemplar a una niña que juguetea con las olas con la falda recogida, siente la llamada de la vida, de su belleza y misterio. Esa imagen se convierte en un símbolo para él. Después de la sugerencia del superior, cobra una dimensión nueva, más allá de su objetiva belleza: es esa realidad que él debe expresar y convertir en arte.

Joyce otorga a su personaje una gran fuerza interior. A pesar de la opresión y la injusticia que se perciben a su alrededor, Stephen Dedalus tiene siempre un margen de libertad. La declaración que hace al final del libro: «No me da miedo cometer un error, aunque sea un error de importancia, un error de por vida, tan largo tal vez como la misma eternidad», nos da la dimensión de la fuerza en que basa su libertad.

Todo lo que sugiere esa «eternidad» a la que Dedalus hace mención ocupa buena parte del libro. Bastaría con contar las veces que la palabra «tiempo» ha sido utilizada. Esa «eternidad» depende de él mismo, no de Dios, aunque Dedalus se reserva el beneficio de la duda y no desea ser sacrílego. Es capaz, en fin, de dar el paso decisivo: de adolescente pasa a ser artista; es una elección personal.

La estructura, el aparente desorden, la posible confusión de tiempos y espacios contribuyen a crear la sensación de libertad. Se hace evidente para el lector que el narrador omite muchos pasajes de la vida de Stephen, optando por otros. Todo el libro es un ejercicio de elección.

Algunos de los rasgos de Stephen Dedalus recuerdan a los de la Catherine Earnshow de *Cumbres borrascosas*; los dos parecen perfectamente capacitados para vivir al margen de sus semejantes, pero mientras Catherine es destruida por su egoísmo, Dedalus consigue edificar sobre él sus ambiciones artísticas. Dedalus escoge desde edad muy temprana el camino de la abstracción, de las ideas, rechazando las relaciones personales, y nunca es excesivamente afectado por la manera de ser de sus semejantes o por la forma en que es tratado por ellos. Para Catherine, estos semejantes importan algo más, pero siempre en la medida en que sean capaces de satisfacer sus caprichos. Uno y otra pretenden ser autosuficientes y superiores y ningún otro personaje les hace sombra o les afecta significativamente. Los dos defienden sin vacilar su protagonismo, los dos se ajustan al modelo de los adolescentes seguros de sí mismos y trazan con decisión el camino de su vida, aun a riesgo de cometer, como declaraba Stephen Dedalus, «un error de por vida, tan largo como la misma eternidad».

Es curioso observar que el modelo de adolescente inseguro, con mucha menos fe en sí mismo de la que defienden Catherine y Dedalus, surja dentro de la literatura norteamericana, fruto, en

consecuencia, de una sociedad cuyo primordial fundamento teórico es la libertad. Ser libre y poder elegir, en lugar de ser una meta, es un problema, y produce en el protagonista más confusión que ventajas. *A este lado del paraíso*, de Scott Fitzgerald, y *El guardián entre el centeno*, de Salinger, nos presentan a adolescentes desorientados, siempre demasiado heridos, perdidos en el mundo, inteligentes y sensibles, pero faltos de fe y de energías. Su virtud más destacable es que, pese a todo, siguen buscando y viviendo, desanimados y no del todo vencidos. Para Scott Fitzgerald el mundo es un lugar tan maravilloso como cruel, en el que es difícil, pero deseable, obtener un buen puesto. La medida del valor la da el carisma personal, la sensibilidad, la inteligencia y la capacidad de atraer a los demás e influirles. Sobre estos principios se funda el atractivo de *El gran Gatsby*.

En *El guardián entre el centeno*, Salinger nos ofrece, dentro del mundo tan vívidamente descrito por Scott Fitzgerald, el modelo del adolescente perdido. El mismo Holden Caulfield rinde tributo a Fitzgerald confesando su admiración por Gatsby («El bueno de Gatsby. Me mataba») y, de paso, lanzando una puya contra Hemingway, que es calificado de «farsante». Un farsante más en este mundo de farsantes, degenerados y miserables.

El especial vocabulario de Caulfield subraya el desprecio que le inspiran sus semejantes y del que él tampoco se salva. Se define como un maldito tarado. Después de ser expulsado del colegio por enésima vez, decide escaparse unos días antes de Navidad e ir solo a Nueva York. En lugar de ir a su casa, se aloja en un hotel y deambula por la ciudad, llamando a conocidos y entablando conversaciones con desconocidos. Algo le empuja a trabar relación con los demás, pero, a la vez, le son indiferentes. Ve con demasiada claridad los defectos de los otros, pero no puede prescindir de ellos: les invita al cine, a tomar una copa. Si está solo, los echa de menos. Si está con ellos, se desinteresa.

La novela, salpicada de expresiones coloquiales («Si quieren que les diga la verdad», «Me sentía más solo que el demonio»…), nos hace reír y sonreír, pero a través de sus páginas se va filtrando la enorme melancolía de Caulfield-Salinger, la añoranza de la inocencia y el amor de la niñez, la protección de la familia, ya casi disuelta, y a cuyo núcleo, Phoebe, la hermana pequeña, acude al fin

Caulfield. «Phoebe me mata con estas cosas», reconoce, traspasado por su inocencia. Eso es lo que debería mantenerse inalterable, como sucede con los museos. «Lo mejor que tenía el museo era que todas las cosas estaban siempre en el mismo sitio». «Hay cosas que deberían quedar siempre como están. Habría que meterlas en una de esas cajas de vidrio y dejarlas. Sé que es algo imposible, pero lamento que lo sea».

El que las cosas cambien plantea a Caulfield muchos problemas. Uno de ellos son las chicas, por las que se siente irresistiblemente atraído: «Las chicas me matan». «El sexo es algo que verdaderamente no comprendo. Lo juro por Dios». «Si quieren que les diga la verdad, la mayoría de las veces que ando con una chica me cuesta un trabajo tremendo saber lo que voy buscando».

Pero, aunque desconcertado, Caulfield nunca deja de buscar, de probar suerte. Se mueve con entera libertad por Nueva York (bien es cierto que tiene dinero), agotando todos sus recursos. En realidad, todo le sale mal, todas sus experiencias le deprimen. Pero su decisión de volver a casa de la mano de Phoebe no implica que haya que renunciar al mundo. Sin duda, Caulfield seguirá siendo lo que es. Tal vez acabe por alcanzar algo de lo que vagamente busca, tal vez aprenda cómo amueblar su mente, como le anticipa el profesor Antolini. Hay algo que, de momento, hace: contar al lector su experiencia personal. Distante, divertido, sincero y melancólico, habla de sí mismo y de ese asqueroso mundo poblado de farsantes y degenerados, pero también de seres inocentes, en el que tiene que vivir, descubriendo su puesto. Contarnos su experiencia es, en parte, una manera de entenderlo y de descubrir su puesto.

El adolescente de Salinger, aunque no tan seguro como el de Joyce, tampoco está en realidad tan perdido y desorientado, y el final, lo que presiente de su vida futura, no es dramático.

El que los héroes adolescentes masculinos de Joyce, Forster, Pavese, Bassani, Musil, Scott Fitzgerald, Salinger, etc., puedan aprender de la vida más que la autodestructiva Catherine Earnshow de Emily Brontë nos hace pensar. Estos adolescentes masculinos tratan de trascender sus conflictos, de buscarles un sentido estético; Catherine, por el contrario, a pesar de todas sus energías y del extraordinario poder que tiene sobre sus semejantes, solo tiene una salida: la locura y la muerte. ¿Es esta la visión que tiene la mujer

sobre los conflictos de su egoísmo con las demandas del mundo?, ¿o sacrificio o muerte? Si nos dejamos guiar por estas novelas, la salvación del arte parece más próxima al espíritu masculino. Las mujeres parecen más atadas a sus deseos de control sobre los demás, de instalarse en un invisible pero seguro trono edificado sobre la realidad.

22.
EL
HERMANO DEL HÉROE

Pero cada época, y la juventud y adolescencia de cada época, crea sus propios mitos, y ya que me he detenido un poco en los mitos de adolescencia correspondientes a mi propia adolescencia y juventud, no me resisto ahora a mencionar a una figura descubierta a través de la adolescencia de otros, de quienes son por lo menos veinte años más jóvenes que yo. Me refiero al protagonista de *La ley de la calle*, la mejor de las novelas de Susan Hinton, a Rusty James, el hermano del chico de la moto, este sí héroe, héroe del barrio, aunque no protagonista, como no sea, efectivamente, protagonista de novelas y películas que no necesitan ser leídas ni vistas para ser recordadas, las de los sueños rotos.

Como ya he dicho más arriba, las novelas de Susan Hinton cayeron en mis manos un poco por casualidad (una gripe y una carencia de novelas policiacas a mano), precisamente los títulos en los que se basó, y muy fielmente, Francis Ford Coppola para dos estupendas películas: *Rebeldes* y *La ley de la calle*.

Rebeldes, publicada en Estados Unidos en 1967, se lee de un tirón e impresiona por la fuerza del estilo y la sabiduría social de su joven autora (diecisiete años), A pesar de su excesiva carga emocional, de sus concesiones al sentimentalismo y de su visión idílica de las relaciones de amistad y fraternidad, *Rebeldes* es una buena novela; las luchas, la rivalidad entre los *greasers* y los *socs* (los marginados y los niños bien), están planteados como profundos y quizá irresolubles conflictos.

En menos de una hora di el salto —ocho años— que separa

Rebeldes de *La ley de la calle*. Y en seguida se nota que estamos en otro terreno. Queda la nostalgia de aquella visión idílica, pero ya se sabe lo que es: pura nostalgia. Las pandillas de los barrios se han acabado. La droga manda. El carisma no sirve para nada. Las emociones se superan o se echan al cubo de la basura, los mitos se autodestruyen. El chico de la moto, que todo lo vivió y todo lo sabe, que nunca cuenta adónde va ni lo que ha visto, compara su mundo con California: una preciosa joven salvaje, adicta a la heroína, que se asombraría de saber que se está muriendo mientras se siente llena de euforia.

Desde la perspectiva del hermano del chico de la moto, que es donde nos ha situado la autora, el mundo es bastante más confuso y menos categórico. Provisto de menos inteligencia y menos carisma, Rusty James no sabe mantener su puesto de jefe del grupo. Necesita a los demás y no renuncia a sus mitos, que se esfuman ante sus propios ojos. Una barrera infranqueable y bien visible le separa del mundo del bienestar y de la integración social. Una barrera igualmente infranqueable pero imposible de precisar le separa del chico de la moto. Estos son sus profundos y desgarradores dramas. Y con ellos tiene que afrontar la vida.

Rusty James debe prepararse para sobrevivir bajo unas condiciones que todavía desconoce. Rodeado de personas que resuelven el problema a su modo, ni se lamenta ni se entrega a la añoranza. Observa, sufre y aprende.

La lectura de *La ley de la calle* deja una profunda sensación de incertidumbre, nostalgia y rebeldía. El mundo que describe y la lucha de sobrevivencia emocional y social de Rusty James expresan vivamente, con la fuerza que es inherente a la buena literatura, el vacío, la impotencia y la nada.

El chico de la moto, ensimismado, más deambulando que efectivamente montado en su moto (que no tiene), deja tras de sí un rastro de silencio: ¿el desencanto? A su hermano Rusty James le toca asistir a su extraño acto final: locura y muerte. Unas horas antes, el mejor amigo de Rusty James, Steve, le ha dicho: no puedes vivir pendiente del chico de la moto. Porque además, el lector puede percibirlo, en el halo que lo envuelve hay algo irritante: conciencia de superioridad, distanciamiento. Está condenado a la muerte que se avecina. Él, que tan bien supo percibir la muerte de

los mitos de la costa oeste, intuye, sin duda, la propia. Pero los que cuentan son los que quedan. Siempre ese resto.

La novela escoge como personaje mítico al chico de la moto, pero lo hace desaparecer en el horizonte y nos deja en compañía de su confuso hermano. Es otra estética, menos victoriosa. Es la estética del resto, de lo que queda.

Ciertamente, la línea que separa lo que nos entusiasma de lo que nos horroriza es sumamente fina, casi transparente. El momento en que el equilibrio da paso a la catástrofe es infinitamente breve y a un lado y otro de ese punto de equilibrio o de catástrofe se vislumbra el contrario. Eso pasa en algunas obras: la mejores y las peores o, al menos, las que más admiramos y las que provocan nuestra más fuerte irritación. Las primeras, por arriesgadas; las segundas, por pretenciosas. Entre la pretenciosidad y el riesgo está todo lo demás, lo que puede ser regular o mediocre, tener cierto encanto o cierto interés. No es fácil transformar las vagas inquietudes de la adolescencia en buena literatura, y aun se diría que es más difícil cuanto más se refiera a las circunstancias del presente. En *La ley de la calle*, Susan E. Hinton encuentra el lenguaje y la perspectiva adecuada. El caos emocional, mental y social en el que vive Rusty James nos remite a nuestra cotidiana realidad de habitantes de un mundo que no nos permite ser el chico de la moto. E, inesperadamente, encontramos, entre las páginas del libro, una mirada, un gesto, una voz, capaces de conmovernos.

23.
EL
DETECTIVE. *LARGO ADIÓS*
EL

¿Qué les da a sus aficionados, a sus fieles lectores, la novela policiaca? Naturalmente, las razones por las que un lector puede comprar una novela de este género pueden ser muy variadas. Habrá quienes se sientan atraídos por el misterio en sí, por cuanto se urde alrededor del crimen, y la emoción que conduce a su posterior desvelamiento. Y aunque es muy posible que mi propia afición

también pueda atribuirse a estas causas, nacidas del deseo de evadirme de mi cercana realidad y entrar en una muy distinta y trepidante, he ido elaborando una explicación a mi condición de lectora de novelas policiacas, aunque ya, debo admitirlo, pocas veces me aventuro mucho más allá del círculo que mis pasadas lecturas han marcado.

Siempre me impresionó la figura del detective, ese personaje que, conociendo tan poco del asunto, tiene que descubrir, en un plazo muy corto de tiempo, al asesino. Tiene que ser un excelente psicólogo y un observador excepcional. Sus ojos son como rayos X y no hay pequeño detalle, por nimio que pueda parecer, que deba dejar de lado. ¿No es esa, en el fondo y en vertiginoso resumen, la posición de quien observa la vida sin lograr entenderla? ¿No hay, sobre todo, y de nuevo exagerando, momentos en la vida en los que sería muy valioso saber en quién se ha encarnado la maldad, quién puede hacerte daño, quién se complace con tus errores y te negaría siempre el menor aprecio, por la sencilla razón de que jamás podría comprenderte?, ¿quién está verdaderamente lejos de ti, en guerra? Dado que estas preguntas no son gratuitas para mí, mientras leía novelas policiacas de diferentes autores, fui buscando mi propio detective, el detective que más se pareciera a mí, o, para decirlo en el orden apropiado, con quien más pudiera identificarme.

Y aunque me descubro ante la fuerza y limpieza de los relatos y novelas de Dashiell Hammett (sobre todo, *La llave de cristal*), y no desdeño la obra de Cornell Woolrish ni la de Ross MacDonald (ni siquiera desdeño la de Jim Thomson, Hadley Chase o Chester Himes, entre quienes se me vienen ahora a la memoria), y aunque admiro las novelas de Patricia Highsmith y la habilidad de P. D. James, el autor que me rindió fue Raymond Chandler.

«La primera vez que puse mis ojos sobre Terry Lennox, él estaba borracho, dentro de un Rolls-Royce Silver Wraith, frente a la terraza de The Dancers. El encargado del aparcamiento había sacado el coche, pero mantenía la puerta abierta porque el pie izquierdo de Terry Lennox colgaba fuera, como si se hubiera olvidado de él». Esta es la primera vez que Philip Marlowe, el detective de Chandler, ve a Terry Lennox en el primer párrafo de *El largo adiós*, su novela más lograda. Y así como Marlowe no puede ya olvidarse ni deshacerse de Terry Lennox, así el lector, si se presta a escuchar la

voz de Marlowe y a caer en la complicidad a la que casi silenciosamente le invita, no puede, no quiere, desprenderse ya de la compañía de Marlowe. Y sabe que, aun cuando Marlowe tome gimlets en compañía de Terry Lennox, es a él, a su lector, a quien en realidad está buscando.

A lo largo de la novela, la relación entre Terry Lennox y Philip Marlowe pasa por todas las etapas de una amistad basada en un entendimiento intuitivo, sobre el que median muy pocas palabras. Terry Lennox es el eterno, inasible, cambiante y traicionero seductor. Acepta la ayuda que Marlowe le tiende, pero nunca se compromete del todo. Se queja de su vida y bebe *gimlets* en compañía de Marlowe, pero se esfuma transitoriamente, envuelto en complicaciones de las que luego desea salir, y de las que, de todos modos, consigue salir. Ambigua figura, a veces triunfador, otras perdedor, vive en el filo de la navaja, siempre a punto de resbalar hacia el precipicio. Atraído por las comodidades que brinda el dinero, horrorizado por el hastío y la estupidez, su vida parece una huida hacia delante, inconsciente o premeditada. Hay algo diabólico en él, porque es capaz de cambiar su juego; juega con varias barajas. Pero irradia, al mismo tiempo, cierto grado de inocencia, de inmadurez y desvalimiento.

En esa primera visión de Terry borracho y tendido en el asiento del Rolls, se intuye su fragilidad, la raíz de su fascinación. Se atisba una persona que no encuentra fácilmente su lugar en el mundo. Y Philip Marlowe, con más razones objetivas para sentirse en los márgenes de la aceptación social, cae en la trampa, siempre un poco consciente, como buen detective, de que es una trampa. Porque, también como a buen detective, le atrae el riesgo. Las situaciones límites son su especialidad. Y cuando los casos se cierran, la vuelta a la normalidad, a la monotonía de la oficina gris, a la soledad del estrecho apartamento, no resulta fácil. Durante días intensos, su vida ha quedado enredada en las vidas de los otros, pero ha sido un enredo provisional, destinado a desvanecerse. En su larga despedida de Terry Lennox, mientras los datos van encajando, señalando a los culpables, sufre decepciones y mantiene una vaga esperanza, y todavía al final, cuando el adiós parece definitivo e irreversible, no renuncia del todo. «Se dio la vuelta y se encaminó hacia la salida. La puerta se cerró. Escuché los pasos que se alejaban por el corredor

de mármol. Después de un rato, fueron haciéndose cada vez más leves, hasta que reinó el silencio. Sin embargo, seguí escuchando. ¿Para qué? ¿Hubiera querido que se detuviera de pronto, que regresara y disipara con sus palabras el estado de ánimo en el que me encontraba? Bueno, de todos modos, no lo hizo. Aquella fue la última vez que lo vi».

Ese es el final y Marlowe, pese a todo, deja constancia de su melancolía, pese a que, momentos antes, fue capaz de decir a Terry palabras más duras. «Compraste mucho de mí, y por nada, Terry. Por una sonrisa, una inclinación de cabeza, un saludo con la mano y unas copas tomadas de vez en cuando en un bar tranquilo y acogedor. Fue bueno mientras duró. Hasta la vista, amigo. No te digo adiós. Te lo dije cuando significaba algo. Te lo dije cuando era triste, solitario y final». Pero una cosa es lo que le dice a Terry y otra, lo que, desaparecido Terry, sabe el lector. El punto de vista del detective, que no se transfiere a los personajes, va impregnando los escenarios, los dudosos clubs nocturnos, los lujosos locales de diversión para uso exclusivo de los ricos, las impresionantes mansiones rodeadas de césped donde viven los clientes que acuden a Marlowe para recuperar una joya desaparecida, una mujer o un marido. Fugaces encuentros y largos adioses, como en la vida.

Y creo que esta es la razón de mi afición a la novela policiaca y de mi rendición a Chandler y a Marlowe. Tengo la impresión de que toda novela es, en esencia, policiaca. La novela policiaca es el modelo de la novela perfecta. El narrador, a lo largo de las páginas, va descubriendo el misterio que la realidad oculta. La relación entre el narrador y sus personajes es siempre un poco como la del detective privado respecto a los posibles culpables, y la conclusión es ambigua, porque las emociones no se pueden controlar. La novela, como las emociones, nunca se domina. Philip Marlowe, consciente del encanto y la pusilanimidad de Terry Lennox, imagina, aunque sin esperanza, un nuevo regreso, una explicación. Y tal vez sea eso lo que se rescate: la actitud moral del *outsider*, que observa los hechos y los juzga, dejando al espectador en libertad de opinar y comprometerse. A pesar de la ironía que tiñe su mirada y sus palabras, Marlowe es un hombre con memoria y las personas que se cruzan en su camino dejan huella en él. Es el perfecto narrador, situado, él también, en el filo de la navaja, entrando

transitoriamente en el mundo de los otros, construyendo, para sí y para quien quiera escucharle, otra realidad: su interpretación de los hechos. Y la novela se convierte entonces en una larga despedida de la realidad que se conoció o intuyó, un largo, inacabable e imperfecto encuentro con uno mismo. Todas las novelas.

24. El TIEMPO Y EL LUGAR DE LAS NOVELAS

Sería imposible dar cuenta aquí de todas las novelas que por una u otra razón me han impresionado y en cuyo recuerdo o compañía vivo y escribo. Llega, además, un momento en la vida del lector en que apenas lee nuevos libros, relee los viejos conocidos, esos que llamamos «clásicos» y los clásicos particulares de cada uno. En cierto modo, se ha hecho menos curioso, ha llegado a ciertas conclusiones sobre sus gustos literarios y los libros que le han marcado o ayudado. Pero puede, inusitadamente, aparecer de pronto un libro que de forma inmediata se hace distinto de los demás, capaz de atrapar la atención y singularizarse entre todas las cosas leídas o escuchadas, y esos gustos, esos principios estéticos, se hacen más complejos, más amplios. La mirada que el libro arroja sobre las cosas parece ahora necesaria porque es una mirada desde el presente. Cuando un libro escrito entre nosotros nos da esa mirada nueva el agradecimiento es mayor. El pasado nos sirve, desde luego. El legado literario nos acompaña, pero ¡qué placer el de esta compañía inesperada, este viajero que viaja en nuestro mismo vagón! Nuestro caótico presente encuentra en estos libros cierto sentido, ya que nos proporciona el consuelo de poder ser reflejado. Tal vez hemos dado en pensar que todo lo que puede ser reflejado lleva en sí cierto valor y que todo lo que no pasa en la literatura se pierde y merece ser perdido.

Hay algo que me atrae siempre en las novelas: la extraña eficacia que se percibe en muchas de ellas para conseguir un universo temporal coherente y la importante presencia del lugar, del escenario. ¡Qué admirable ese tiempo que transcurre seguro y dócil en las manos del autor y que, repentinamente, se detiene, y lo palpamos como a un personaje más de la novela, mejor dicho, como a un personaje principal! Y la luz, el polvo que flota en el aire, la

ausencia de luz, la penumbra, la oscuridad, la humedad que se extiende por la atmósfera, el olor del cambio de las estaciones… pasan a ese primer plano en el que el sentido del tiempo es lo que más importa.

Del mismo modo, ¡qué impresionante la fuerza de los escenarios esbozados con muy pocos trazos, más sugeridos que descritos! Resultan tan extraordinariamente reales que rompen la línea de la realidad y cobran la fuerza de los símbolos. Buena parte de la literatura norteamericana de los últimos tiempos ha discurrido por ahí, dentro de los estrechos límites de la vida vecinal y doméstica. En otro extremo, ¡qué admirables también las novelas que se imponen con un escenario absolutamente desconocido, ajeno, que ha sido concebido en la cabeza del escritor, y que, sin embargo, puede verse como si existiera en alguna parte del planeta! Frente a los autores que se mueven por terrenos que conocen muy bien, porque son parte de sus vidas, de la vida que se desarrolló en ellos, como es el caso de Proust, Joyce, Lampedusa, Villalonga, Bassani, y un largo etcétera, estos autores nos arrastran a un terreno imaginario. Todos los terrenos son imaginarios, finalmente, y todos cobran realidad. Pero, sin duda, para escribir sobre una realidad en principio inexistente hay que tener el pulso muy firme, hay que andar con paso muy seguro, sin temor, sin temblor alguno. Son los casos de Onetti, de Buzzati, de Calvino…

Ambas creaciones, la del fluir del tiempo y su detención y la del territorio imaginario, no suelen ir desligadas. Los autores que posan su mirada sobre el tiempo buscan también el lugar donde las horas se apresuran o demoran. A fin de cuentas, todos persiguen, perseguimos, lo mismo: escaparnos, huir, ir a otra parte. Puede que solo se trate de un segundo, de un interminable segundo, pero, de pronto, se escucha la música que hay bajo el caos del mundo. En esas ráfagas, la oscuridad y el caos cobran cierta orla luminosa, como si fueran una parte no del todo inútil, no del todo miserable, de la vida.

El tiempo

Asomarse a las páginas de las novelas de Joseph Roth

y quedarse atrapado en ese otro tiempo, esos lentos o vertiginosos días y esas lentas o vertiginosas noches que se suceden ante los personajes de sus novelas como los acontecimientos principales de la historia, es todo uno. Aunque inexorable, el ritmo del tiempo es suave y esa suavidad permite que los personajes lo perciban, que vivan cada paso suyo, cada cambio, como lo más importante que ocurre a su alrededor. En la mayor parte de los casos, los personajes no pueden adaptarse a los cambios que trae el tiempo, pero mueren conociéndolos. Porque, se nos recuerda constantemente, la vida desemboca en la muerte, lo que no deja de ser duro y amargo, pero sobreviene tan lentamente que uno se acostumbra a ella desde que nace: la ve venir. La continuidad entre muerte y vida enlaza fuertemente a los hijos con los padres. La patria es el lugar donde los padres están enterrados, dice un personaje de *Hotel Savoy*, la primera novela de Roth, y la idea se repite en todas. Esa unión está por encima del abandono y la traición, como sucede en *Job*. Y, desde luego, en *La marcha de Radetzky*, los tres Trotta trazan una misma línea de destino. El tiempo cíclico, repetitivo, endereza a veces, compasivamente, la vida de los hombres. El destino está decidido de antemano, y es independiente de la voluntad individual, pero el azar tiene sus debilidades: se compadece del hombre, ese pequeño e indefenso ser, y le otorga grandes o pequeñas recompensas por su tenacidad o su paciencia. Los milagros están presentes en todas las novelas de Roth, y son el motivo central de la última que escribió: *La leyenda del santo bebedor*.

Y en medio de ese implacable y a veces piadoso suceder del tiempo, interesa, siempre, lo individual, las historias personales. «Aquí están sucediendo muchas cosas —dice el narrador de *Hotel Savoy* cuando el hotel arde en medio de la revolución que conmociona la ciudad—, pero a mí me interesa Kareguropulos», el misterioso dueño del hotel. La mirada de Roth sobre los personajes se parece a ese paso del tiempo, inexorable y clemente a la vez. Puede juzgarlos con frialdad, así, dice de Tunda, protagonista de *Fuga sin fin*: «Para vivir plenamente, necesitaba situaciones complicadas. Necesitaba la atmósfera de mentiras intrincadas, de

falsos ideales (…) Era un “hombre moderno” (…) Conozco a un par de personas que son así. Viven como peces en el agua: siempre a la caza de la presa, nunca con miedo a sucumbir, son inmunes contra la riqueza y contra la miseria. No se les notan las privaciones. Por eso están provistos de una dureza de corazón que no les deja sentir los rasgos privados de los demás, son los mayores enemigos de la caridad y de la llamada sensibilidad social». Pero no deja de haber piedad en el patetismo de las últimas frases de la novela cuando el narrador ve a Tunda en París, en medio de la calle: «No tenía profesión, ni amor, ni alegría, ni esperanzas, ni ambición, ni siquiera egoísmo. Nadie en el mundo era tan superfluo como él».

La muerte es el único final de toda fuga, de toda novela y de toda vida, y en Roth está siempre acompañada de luz, de acordes musicales, de visiones de infancia envueltas en ilusiones. El autor desea para todos la muerte que le es dada al «santo bebedor»: «Denos Dios a todos nosotros, bebedores, tan hermosa y liviana muerte». Al fin, si Dios creó al hombre y le hizo vivir en el difícil mundo, debía de saber que el hombre no siempre puede ser justo. Débiles y vacilantes, estas criaturas que deambulan sin dirección merecen compasión. Es, quizá, el tiempo el encargado de transmitir esta mirada compasiva del creador y de dar a todos los hombres la oportunidad de convertirse en héroes.

Muchos otros escritores han dado al tiempo la prioridad que encontramos en Roth: Proust, desde luego, y Lampedusa, y Bassani y el mallorquín Llorenç Villalonga, y Onetti… Pero, pese a la magistral delectación con que Proust registra cada variación del tiempo, a la melancólica vitalidad de Lampedusa y Villalonga, al escrupuloso y sutil registro de la fragilidad de los recuerdos y los momentos dulces de la vida que realiza Giorgio Bassani de manera impecable, a la intensa vida breve de Onetti (y no debería dejar pasar de nuevo la ocasión de agradecerles, a Lampedusa, Villalonga, Bassani y Onetti, los ratos de feliz y absorta lectura que me han proporcionado), mi predilección se inclina hacia Roth, porque la magia de su tiempo clemente, paralizado unas veces, otras dulcemente fluido, discurre dentro de mí de manera más natural. Hay menos artificio en Roth, y el tiempo, si algo tiene, es naturalidad.

El sueño, el viento

«Perdí la noción del tiempo desde que las fiebres me lo enrevesaron; pero debió de haber sido una eternidad… Y es que allá el tiempo es muy largo. Nadie lleva la cuenta de las horas ni a nadie le preocupa cómo van amontonándose los años. Los días comienzan y se acaban. Luego viene la noche. Solamente el día y la noche hasta el día de la muerte, que para ellos es una esperanza». Perdida la noción del tiempo, a los habitantes de Luvina, a todos los personajes de Juan Rulfo, no les queda sino escuchar las señales del viento. El viento sabe.

El silencio, la muerte, la frontera entre el sueño y la realidad son el telón de fondo de la breve y poderosa obra de Rulfo. Más allá de la muerte y del tiempo, ese es el territorio, la patria muerta de Pedro Páramo (*Pedro Páramo*, 1955) y de todos los fantasmas que se mueven por *El llano en llamas* (1953). Muertos que parecen vivos y vivos que parecen muertos, estos personajes de Rulfo apresados en el sueño de otros: los amores imposibles y las ilusiones vencidas, pero la belleza, escapándose, huidiza, se presiente por todas partes. Así son los sueños. No se palpan, no se ven, pero están ahí, dispuestos a resucitar cada noche y a volvernos a contar, incansables, su historia de amores perdidos, de locuras, crueldades y ambiciones.

Más de una vez le preguntaron al silencioso Rulfo cómo eran los pueblos que describía en sus cuentos, y él confesaba, confesaba siempre, que apenas los conocía. Pertenecían a sus recuerdos de infancia y nunca había vuelto a ellos. Había tenido que inventar la lengua de sus personajes porque los habitantes de esos pueblos eran herméticos y resultaba imposible interesarlos en una conversación. No hablaban. Con manifiesta ironía, Rulfo comentaba que algunos estudiosos de su obra se habían desplazado hasta esos pueblos perdidos y no habían encontrado nada porque no había nada. La realidad de Rulfo está en el sueño.

Pero el viento sabe. Tal vez el viento sea el tiempo de quienes se mueven en las movedizas tierras del sueño, allí donde habita Susana, el amor imposible de Pedro Páramo. Rulfo instaló en él a todos los personajes de su breve obra y logró con ellos una

intensidad tal que a partir de entonces los personajes de todas las novelas parecen tanto más reales cuanto más participen del aire fantasmal de los de Rulfo.

El aire, el polvo, la primavera

Todos los escritores del tiempo acaban prestando una gran atención al escenario y, sobre todo, a la luz, a esas ráfagas de luz que iluminan el polvo que flota en el aire, como símbolo, quizá, de lo que el tiempo no debería barrer, esos instantes que se paralizan momentáneamente, como si fuera el mismo mundo lo que se hubiera detenido y estuviéramos ya en el final, en la última hora del mundo.

O en la primera. En una de esas primeras horas del mundo leí un relato de Gianni Celati, «Luces cambiantes en la via Emilia» (del volumen *Cuatro narraciones sobre las apariencias*, 1987), mientras aspiraba o presentía el aire primaveral. No había llegado todavía el final oficial del invierno y en la gris ciudad de interior, extranjera y del norte, en la que yo estaba, parecía que todos los habitantes estuvieran a la espera de esa resurrección, porque es en las ciudades de interior donde más lejos quedan los milagros de la vida, donde más se desean, con tanta más fuerza cuanto más al norte se encuentre la ciudad, cuanto mayor sea su añoranza de tibieza y calidez. No había sitio en la terraza, lo que no me importó porque el sol sobre la cabeza acaba siempre molestándome, incluso en invierno, y me instalé dentro del bar, frente a la ventana abierta. Éramos, al principio, pocos los pobladores del bar, todos estratégicamente situados frente a ventanas abiertas. Todos éramos fumadores (incluso yo, fumadora eventual). El humo de los cigarrillos se mezclaba en el aire con los átomos flotantes de polvo que el sol iluminaba, en un fenómeno que desde la infancia me fascinó: ¿cómo es que hay tantas cosas en el aire? Y de eso hablaba el relato de Celati: del polvo del aire, de las brumas, de la inmovilidad. «Dentro de esa nube todos estamos unidos por la respiración —leí—. Nadie puede respirar de manera distinta a la de los demás ni tener pensamientos distintos. Todos somos como borrachos que no sabemos lo que hacemos, pero vamos cogidos de

la mano». A unos metros de la via Emilia, en un barrio lujoso, había, según leí, una hermosa casa que un ingeniero enamorado de la mujer de un fabricante de baldosas había hecho construir para convencer a la mujer amada. Durante un tiempo la mujer vivió con él, pero repentinamente, sin darle ninguna explicación, torturándole para siempre, la mujer abandonó a su amante y volvió con el millonario fabricante de baldosas. Era una mujer muy especial: estaba fascinada por los cuadros que conseguían detener el tiempo, hacerlo inmóvil.

Yo leía este relato en medio del aire que discurría dentro del recinto del bar por las ventanas abiertas, observando entre párrafo y párrafo a mis acompañantes de las otras mesas. Era la hora de la cerveza. Y mientras por la calle iba y venía agitadamente una multitud de personas de diversas ocupaciones, mezcladas con los turistas que se paseaban por el barrio en busca de un museo y que se detenían en los tenderetes de ropa usada y bisutería india, nosotros, los pobladores del bar, leíamos el periódico, un libro, anotábamos algo en un cuaderno con aire distante, casi filosófico, apoyados en el mármol redondo de la mesa, con nuestro vaso, nuestro cenicero y muchos pensamientos sobre la vida.

En un café de una ciudad extranjera siempre hay una mujer joven que escribe notas en un cuaderno o una carta o algo que yo imagino como su diario de viaje, si es que está de viaje. Hay, también, alguna pareja de edad madura que apenas se cruza la palabra y que mira plácidamente a su alrededor. Dos amigas desayunan a una hora tardía. Llevan blusas blancas y chaquetas oscuras. Un hombre solo, de aspecto muy formal, está toda la mañana sentado frente a la taza, ya vacía, de té, con el periódico ante los ojos. Repentinamente, se va.

Mientras observaba a mis vecinos de mesa, me pregunté qué bar de qué ciudad española de interior tendría, una mañana soleada de invierno, las ventanas abiertas. En un primer impulso del pensamiento, imaginé que es el camarero el encargado de preservar el aire del café de la contaminación exterior. Imaginé después que en el caso improbable de que el camarero hubiera abierto la ventana, el ocupante de la mesa más cercana, recorrido por un horrorizado escalofrío, habría exigido de inmediato que la cerraran. Los vientos del Mediterráneo no han llegado al interior. Un café

madrileño es, sobre todo, humo de tabaco flotando en el aire. Cuando al fin la primavera irrumpe en Madrid, y los árboles brotan y los pájaros hacen todavía más bullicio, la gente se arrastra por la calle en estado de cansancio excitado, abrumada por el peso de la ropa que le cubre y pensando ya en el calor que se nos viene encima. Lo bueno de la primavera está en el invierno. Desde el primer día de este invierno benigno, en la calma, sobre todo, del domingo, hemos podido disfrutar de su presentimiento.

Vuelvo a Celati. El relato que yo leía aquella mañana soleada de invierno, en una cafetería de una ciudad extranjera de interior mientras la gente recorría la calle, terminaba en una tarde de verano con la visión tranquilizadora de una villa en medio del campo, en un paraje despoblado. «El aire era limpio; la sombra de la tarde caía justo en medio de los dos pequeños cipreses que enmarcaban la puerta. Todo ello contribuía a dar al lugar la misma sensación de tranquilidad perenne que suelen producir las alamedas de los cementerios».

A través de las estaciones, a través de las luces cambiantes sobre los paisajes y las calles, buscamos la tranquilidad absoluta de una tarde de verano, presentida en el primer sofoco primaveral, en medio del asfalto o del parque, y a ese calor primaveral tendemos una mañana soleada de invierno frente a la ventana abierta de una ciudad de interior, a la hora de la cerveza y la observación, sintiéndonos inmersos en el aire iluminado y lleno de «diminutas partículas de polvo, de nubes de humo, residuos de la combustión de los motores, de la pulverización de la capa de asfalto y el calor de los neumáticos, así como vapores emanados del suelo…».

Inmersos en el aire que circula dentro del café y que tan bien se ve dentro de los rayos del sol, como al pintor del cuento de Celati, «nos interesa —de pronto, como si fuera algo esencial— saber cómo se ven las cosas que están quietas cuando la luz las toca». En primavera todo se agita y crece, pero se ha iniciado el proceso hacia la inmovilidad.

Todavía no es posible apresar ni detener la corriente de vida que se percibe aquí, pero el escenario se está preparando. Las luces nos invaden y cambian, nos ciegan. Ese es el destino del tiempo primaveral. Cuanto yo leía y cuanto podía observar en el interior del café, con el trasfondo agridulce de la historia de la mujer que

quiere vivir dentro de un paisaje inmovilizado y que final e inesperadamente renuncia a él, pertenecían al mismo orden de cosas. La irrupción de la luz, que convertía el aire frío en aire cálido, era lo más trascendente de cuanto estaba sucediendo, mucho más que ese pedazo de tiempo de nuestras vidas o la de la mujer.

El presente, el caos, la desolación

En *Vidas de los poetas*, de Doctorow (1984), encontramos también este vago sentido del presente, la mirada desde nuestro presente caótico. Doctorow subraya la incertidumbre, la crueldad, el desconsuelo. El autor se contempla a sí mismo: tiene cincuenta años, lleva veinte de matrimonio, está perplejo, falto de arrestos y de fe, con alguna esperanza todavía, pero demasiado vaga, demasiado remota. Mira a su alrededor y concluye que amigos y conocidos se encuentran más o menos como él, en parecido colapso vital, en semejante indeterminación. Al borde del derrumbamiento, puede ser. O al borde de un cambio, o de la continuidad. Pero siempre al borde. La gente se separa, se dedica a la meditación trascendental, viaja por el mundo, se suicida, se fabrica un búnker, enloquece… Poetas, pintores, más o menos triunfadores, bohemios y autodestructivos, van dando tumbos entre el eco de los aplausos, si se oyen, y se enfrentan mal que bien a la vejez. La vida se mueve a su alrededor aunque las suyas parezcan empantanadas. Su profesión los sitúa en una perspectiva incómoda, porque son cantores de la vida, esa carga. Observan, se desesperan, se engañan, engañan, traicionan, se resisten a morir, a tirar la toalla.

«Después de todo, como le dije a mi amigo Sascha, que vino a tomarse una copa conmigo, yo he realizado cierta obra y se me ha reconocido, no me falta el dinero, tengo hijos, los quiero… Mi mujer es despierta y atractiva. Poseemos en el bosque una casa con hipoteca, y otra casa con hipoteca junto al mar, tengo oportunidades razonables de viajar a donde me apetezca y, en la medida en que resulte posible dar realidad a las peores sospechas de Ángel, estoy casi seguro de que puedo convocar al estudio que me he instalado en un barrio bohemio a cualquiera de la media docena de mujeres que, en cualquier momento, sin apenas darles tiempo,

estarán encantadas de pasar la noche conmigo. Y calculo por lo bajo. Se meterán corriendo en sus coches, o vendrán en avión de otras ciudades. Y, a pesar de todo, no llamo a ninguna de ellas, ni a nadie, me aíslo, soy un hombre cuyo único solaz es la inconsolabilidad. Voy por las calles sintiéndome un vagabundo. En mis ojos reluce una constante desolación».

Pero si seguimos leyendo, sabemos que llama. Siempre se llama, aunque no se pierda la desolación. La desolación se instala dentro de nosotros y ya no nos abandona. La diferencia no es que no se sigan haciendo cosas sino que se hacen de otro modo, con otra actitud: se hacen sabiendo que podrían dejarse de hacer. «A mí no me parece insólito que, en el fragor de la estática y absoluta convicción de amar a una mujer, en nuestro entusiasmo, nos resulte igual de fácil alargar la mano y asir a la mujer que está al lado de ella». Las mujeres, todavía un enigma. Abandono, colapso y esperanzas: ese es todavía el movimiento de la vida. Un poeta más, insatisfecho, con todas sus necesidades razonablemente cubiertas, infatigable observador de las fluctuaciones de la emoción, Doctorow, un simple literato, desolado y aislado, reclamado y amado, se detiene allí, en el umbral de una edad sin retorno, en medio de la corriente, a veces mansa, a veces destemplada, de la vida.

Los escenarios y ambientes de Viaje a la oscuridad (1934).

Pero escribir tantas veces la palabra *desolación* y no mencionar a Jean Rhys resultaría inexcusable. Si hay un autor o autora que haya transmitido con más intensidad la angustia y el desconcierto de los momentos bajos y oscuros de la vida, sin duda, es ella, la evanescente figura femenina que aparece, medio oculta, reflejada en los espejos rotos que componen la estructura, el hilo de los relatos de Jean Rhys.

La vida de la autora, que nació en Dominica en 1894 y anduvo errando por Inglaterra y Europa desde los dieciséis años, dejando el rastro de su encanto frágil siempre a punto de perderse en hoteles baratos y bares de mala nota, animada por el alcohol y el dinero de sus amantes, mil veces abandonada y resistiendo los embates de los

fuertes, de todos los dominadores del mundo, con el soplo de vida que le daba su sensibilidad artística, y que se plasmó en media docena de estremecedores libros…, esta vida errante y triste es ya, desde luego, materia de novela.

Ciertamente, ella está allí, en todas sus novelas y relatos breves y, con los fragmentos de su vida está, sobre todo, el logro de su inquieta, desolada, sensibilidad. ¡Qué capacidad para transmitir el desamparo y el extraño arraigo que, pese a todo, produce la vida, la miserable vida arrastrada, en el borde de la pérdida de la conciencia y la dignidad! ¡Qué fuerza la que va empujando hacia la nada, la devastación, sin perder, sin embargo, el instinto, el valor de observar a los testigos del propio hundimiento y hacer surgir así una visión deformada y fugaz de la vida, pero poderosa y vibrante!

Los escenarios y ambientes de *Viaje a la oscuridad* (1934) y de sus libros de relatos son abandonados en *Ancho mar de los Sargazos* (1967), donde la autora nos traslada a las Antillas, a la primera mitad del siglo XIX, para conocer el pasado de una enigmática heroína que pasa su vida en la sombra, estremeciendo desde allí a la protagonista y vencedora, en uno de los libros más leídos del XIX inglés, *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë. Solo Jean Rhys podía poner los ojos en la mujer loca y encerrada de Rochester, identificarse con ella, rescatarla para siempre, separarla del ambiente gris y rancio de la Inglaterra victoriana y de la atmósfera polvorienta en el que se mueven las institutrices que sueñan con ser amadas algún día imposible por el dueño de la casa, y dotarla a ella, a la mujer encerrada en el desván y cuyos aullidos irrumpen a veces en la noche, de una vida anterior llena de luces y fragancias. La gran novela que con estos ingredientes hace Charlotte Brontë debe quizá mucha de su fuerza a la presencia torturada y amenazante de esta desdichada que, años más tarde, gracias a Jean Rhys, se nos aproxima para irnos mostrando la raíz de su locura: la maldición del desarraigo, la condena al desamparo, la conciencia de haberlo perdido todo y estar obligada a sobrevivir en medio de la nada, la hostilidad, el hielo…

Suele resultar poco preciso el adjetivo «moderno», más aún aplicado a la obra de un escritor, aunque este sea contemporáneo, por lo cual a lo largo de estas páginas he tratado de evitarlo, pero puede que lo guardara, inconscientemente, para cuando llegase la

hora de hablar de Jean Rhys. La forma en que la autora coge de la realidad los pequeños fragmentos que la afectan, los que más le duelen y los que la ayudan a sobrevivir, parece tan ajustada a la misma fragmentación del dolor y las alegrías en el mundo que vivimos, tan cercana a la vivencia de la realidad que se nos ha ido imponiendo, casi objetivizándose, que, al leer sus libros, no se puede evitar un estremecimiento… Jean Rhys vivió y describió algunos de los horrores que nos han ido cercando, haciéndose cotidianos: la irremediable soledad de los débiles, la degradación a que se ven sometidos los vencidos. La mirada de Jean Rhys, llena de desolación, es transparente, limpia, y a través de ella, la vida quebrada de sus errantes personajes femeninos se convierte en símbolo del resquebrajamiento del mundo.

Sordidez, mezquindad, egoísmo…, estos son los valores que van arrinconando a las mujeres desamparadas de Jean Rhys, en quienes queda siempre un reducto de inocencia, una dulce necesidad de amar, un sueño al fin más vivo que el sopor que produce el exceso de alcohol en las largas madrugadas tras las que se amanece en camas prestadas, alquiladas, camas desconocidas… De ese sueño vivo, que ninguno de los hombres ni de las mujeres que rodean a las heroínas de Rhys supo ver en ellas, nacen sus libros, cargados de angustia, desolación y oscuridad, pero vencedores sobre la vida con las mismas armas con que la vida vence y pierde a sus heroínas.

Pequeños escenarios para inciertas búsquedas

Los aficionados a la literatura norteamericana, los lectores de novelas que se mueven en esa línea que, dando un rodeo, enlaza a Salinger con Scott Fitzgerald, da vueltas, se detiene morosamente en Below, McCullers, Cheever, Doctorow, Brodkey, y llega, con pequeños vericuetos, a Carver, Ford, Levitt y algunos otros, comprobarán, según creo, que se va haciendo más y más doméstica. Empieza con un tono alegre, aventurero, despegado (todavía impregnado del desenfado de Mark Twain y de la estupenda malicia de su verdadero héroe: Huckleberry Finn), acaso, eso sí, con más aire melancólico, para irse replegando, en busca de registros cada vez más íntimos. El espacioso terreno de la aventura se va haciendo

más pequeño, el más importante territorio que tienen, el que llevan a todas partes y del que nunca se desprenden y donde quieren que se enfoque la atención del lector es el de ellos mismos: su mundo interior.

Lo que piensan del viajero de al lado, si viajan, lo que piensan del vecino, cuando están en casa o se lo encuentran en el supermercado, sus sentimientos, sospechas y preocupaciones, todo eso ocupa un lugar central. Aunque recorren su vasto país, es la casa, el jardín, el barrio, un bar cercano, el supermercado y la droguería, los ámbitos que más interesan a estos personajes, sabedores de la enormidad y confusión del mundo. Y ese territorio que describen, ese patio o verde césped de vecindad donde están inmersos, no es menos enorme ni confuso. Solo que lo conocen bien, lo aborrecen, lo exploran, lo patean, en busca de una seña de identidad, en busca, también, de una vía de escape, una brecha.

Los relatos de Raymond Carver y de Richard Ford transcurren en estos barrios desolados, esos típicos «condominios», donde la gente reside un año o un mes y luego desaparece, en muchos casos, sin haber intercambiado una palabra con sus vecinos. Divorcios, infidelidades, madres que se pierden de vista y luego se las encuentra el protagonista a la puerta de unos grandes almacenes para desearse mutuamente suerte con un punto de nostalgia. Padres rudos y borrachos con fondo sentimental, fracasos que se arrastran de vivienda en vivienda, viejos recuerdos de tiempos mejores en los que se iba a pescar al río, tristes y desvencijadas vidas con aislados focos de fulgor, que los personajes tratan de recordar y convertir en símbolos de algo.

El escenario más recurrente de estos relatos es el cuarto de estar. Allí es donde se producen las grandes o pequeñas confidencias que cambian radicalmente una vida o la mantienen como está, surrealistas conversaciones sobre el amor o la amistad, frases perdidas, movimientos erráticos, silencios. Estos escritores reflejan una pequeña parte de la realidad, y no suelen hablar de política, del recorte de los programas sociales o del deterioro de los servicios públicos ni, tampoco, del agravamiento de los conflictos raciales, de los problemas de la inmigración clandestina, de las condiciones de hacinamiento y miseria en que vive una gran masa de marginados, ni de los movimientos de protesta o apoyo a guerras

supranacionales. Apenas la sombra de estas grandes realidades se cierne sobre las páginas de estos relatos, cuyo trozo de realidad parece, en contraste, muy pequeño. Semiacomodada y deambulante clase media, en crisis, moralmente frustrada, esa es la materia humana de estos relatos, donde los afectos que, pese a todo, se abrigan al calor de evanescentes ilusiones, son lo primero. Por muy costumbristas que a veces nos parezcan, estos escritores son, sobre todo, simbólicos. Hablan de lo que conocen y de lo que más directamente les concierne. Nos ofrecen una visión desolada y una búsqueda, algo desalentada, de ternura y poesía.

No creo que toda la clase media norteamericana se sienta reflejada en estos relatos, incluso imagino que algunos miembros satisfechos de ella se sentirán ofendidos. Estos escritores no abarcan la realidad. (¿Y quién abarca la realidad?). Encontramos en ellos una intuición de los sentimientos que un miembro de la clase media (media media) norteamericana puede llegar a albergar en el pequeño pedazo de mundo en el que se mueve, un pedazo de mundo que, curiosamente, ha estado siempre más relacionado con la mujer. De forma que estos escritores han invadido, por decirlo así, un territorio típica y tópicamente femenino, como si descubrieran de repente que las vivencias que se producen en el camino de la casa al supermercado resumieran las complicadas vivencias de la vida y como si las limitaciones del mundo donde tradicionalmente se ha movido la mujer causándole no poca frustración e impotencia se hubieran convertido, en este final de siglo y en uno de los países más poderosos, si no el más, de la tierra, en símbolo de toda frustración e impotencia. Y no solo eso, sino que los personajes femeninos que se mueven por estos relatos (indudablemente, en los de Cheever) son examinados de forma extremadamente delicada, matizada, son mirados con lupa, y las pequeñas y aparentemente nimias reacciones de las mujeres (pienso en un relato de Doctorow en el que una recién casada llora, sola, en el jardín, sin saber por qué) cobran la dimensión de verdaderos enigmas en los que tal vez resida el misterio de la vida.

El que los escritores pongan tanta atención en las mujeres no es nada nuevo, y si repasamos la historia de la literatura nos asombraremos del papel relevante que las mujeres tienen en ella, pero tengo la impresión de que las mujeres desorientadas de estos

relatos y que no siempre, como las grandes heroínas de los novelistas del siglo XIX, son víctimas de los tormentos del amor, no solo son observadas con enorme atención por los hombres que las acompañan, sino que se diría van algo más lejos que ellos. Los protagonistas masculinos de estos relatos hacen suyo el mundo femenino, hacen y dicen cosas muy semejantes a las que haría o diría cualquier mujer, la consideran en pie de igualdad y se empeñan, a pesar de todo, en descubrir o en señalar esa íntima diferencia, esa extraña independencia y autonomía femenina que ha hecho, durante siglos, que la actitud de las mujeres ante los grandes y no siempre alegres fenómenos de la vida —la muerte, la enfermedad, el paso del tiempo, la soledad— parezca más natural.

Estas son cosas que no se saben con certeza, y mucho menos los escritores, que, más que nada, buscan, preguntan e indagan en los enigmas. Pero no deja de ser curioso, ni seguramente es casual, que estos escritores, habitantes de un país que parece no gustarles del todo, miembros de una sociedad que ha ido dejando en ellos la huella del desarraigo y la impotencia, hayan ido centrando su interés en este territorio que todavía allí y mucho más aquí, entre nosotros, es más de las mujeres que de los hombres.

Mientras que los ejércitos de los países, por encima de nuestras cabezas, se enzarzan en guerras feroces, mientras que representantes de los gobiernos se reúnen para sostener inacabables conversaciones, tal y como puntualmente nos informa la prensa y vemos por la televisión, ellos escogen el pedazo de mundo que conocen mejor, la clase media, y centran su atención en el cuarto de estar, el patio y la cocina. Desde estos escenarios tan poco grandiosos nos llega un mensaje que fluctúa entre la desolación y la esperanza; aunque las distancias que separan a las personas sean tan enormes como las que separan a una ciudad de otra, a un país de otro, es posible, en ocasiones, encontrar en el fondo, en el interior de las personas, un reducto de fuerzas, de energías, de fe, tal y como sucede con esas mujeres que, en una frase que no cito con exactitud, lloran mucho (hablemos solo de las que lloran con razón o con nobleza), pero nunca se derrumban.

Pasos firmes por terrenos movedizos

Cuando el oficial Giovanni Drogo parte de la ciudad una mañana de septiembre para dirigirse a la fortaleza Bastiani, está lejos de saber que, treinta años más tarde, le dolerá tener que abandonarla para regresar a morir a la ciudad. La parte más importante de su vida se va a desarrollar allí, entre los muros de la fortaleza, acechando la llegada de un enemigo al que solo al final vislumbra en la raya oscura y móvil del horizonte. Desde lo alto de la cuesta, Drogo se vuelve para mirar la ciudad a contraluz: «Vio de lejos su casa. Identificó las ventanas de su cuarto. Probablemente, las hojas estaban abiertas, las mujeres estaban ordenando. Habrían deshecho la cama, encerrado en un armario los objetos, y después atrancado las contraventanas. Durante meses y meses, nadie entraría allí, salvo el paciente polvo y, en los días de sol, tenues franjas de luz. El pequeño mundo de su niñez quedaba encerrado en la oscuridad. Su madre lo conservaba así para que él, al regresar, volviera a encontrarse de nuevo, para que pudiera allí dentro seguir siendo un muchacho, incluso tras larga ausencia».

Este es el punto de partida de *El desierto de los tártaros*. Dino Buzzati crea para su personaje la ilusión de un destino cierto en un escenario cerrado, la imaginaria fortaleza, la prisión kafkiana, que poco a poco se va imponiendo sobre Drogo. Encerrada la infancia en la oscuridad, Drogo se despoja de todo recuerdo y vive, como los demás, pendiente de cualquier señal de la aventura para la que se preparan, con el «presentimiento de que su destino estaba en puertas, una suerte feliz que lo pondría por encima de los demás hombres». La incertidumbre de esta espera le confiere seguridad, identidad, y cuando en una ocasión vuelve a la ciudad y visita a la mujer que había sido su novia, siente extrañeza: «La franja de sol, tras recorrer toda la alfombra, subía ahora progresivamente a lo largo de la taracea de un escritorio. La tarde ya moría, la voz del piano se había vuelto débil, fuera del jardín un pajarillo aislado volvía a cantar. Drogo contemplaba los morillos de la chimenea, exactamente iguales a un par que había en la Fortaleza; la coincidencia le daba un sutil consuelo, como si demostrase que, después de todo, fortaleza y ciudad eran un solo mundo, con iguales hábitos de vida».

Mientras los días y los años pasan, dejando siempre su marca en la móvil franja de sol sobre el pavimento de madera, Drogo,

siempre a la espera del enemigo, va enfermando y envejeciendo, consciente de haber tirado ya los años buenos y dispuesto a esperar hasta el último minuto. Y es entonces cuando viene el enemigo. En aquel momento, Drogo, ya al borde de la muerte, hubiera preferido no vislumbrarlo: «Miró con el anteojo el triángulo visible del desierto, esperó no divisar nada, que la carretera estuviera desierta, que no hubiera ninguna señal de vida; Drogo deseaba eso, tras haber consumido toda su vida en la espera del enemigo».

Expulsado de la Fortaleza como un miembro inútil del ejército, que, además, ocupa demasiado sitio, vuelve a la ciudad, al mundo desconocido, donde, finalmente, nada ha quedado guardado para él. Hasta que repentinamente descubre que ese era el verdadero enemigo y el acto de valor para él reservado: «Todo ocurrirá en la estancia de una desconocida posada, a la luz de una vela, en la más desnuda soledad. No se combate para regresar coronados de flores, en una mañana de sol, entre sonrisas de mujeres jóvenes. No hay nadie que mire, nadie que le llame valiente». «Nada más difícil que morir en tierra extraña y desconocida, en el ambiguo lecho de una posada, viejo y afeado, sin dejar a nadie en el mundo». Sin embargo, Drogo lo hace, y muere en la oscuridad, con una leve sonrisa en los labios, sin que nadie le vea.

La metáfora de la Fortaleza se ha evaporado, y el destino ha vuelto a ser lo que es para todos los hombres sin misiones seguras y heroicas. ¡Con qué impresionante seguridad nos ha introducido Buzzati a Drogo y a nosotros en la Fortaleza, y nos ha mantenido allí, con el absurdo cometido de vigilar siempre el horizonte! Ni un solo momento, durante los largos días y noches pasados en la vigilancia y el hastío, duda Drogo de su destino. Tampoco nosotros, mientras nos preguntábamos en qué consistiría ese destino, antes de saber que solo podría deshacerse.

¿Qué hay en esta metáfora construida con tanta convicción, con tanta nostalgia? Tal vez esto: nostalgia, añoranza de la vida perdida entre fines seguros y enemigos que acechan. Añoranza de la vida que huye mientras la franja de sol se desplaza lentamente por los pavimentos y Drogo solo piensa en huir, en buscar un refugio, un lugar conocido donde su misión y su puesto sean claros, indiscutibles, a pesar de que el objetivo parezca lejano. Buzzati, al fin, en el mismo momento en que el enemigo entra en escena, nos

arranca del escenario irreal, y, con el mismo paso firme con el que nos había alejado de ella, nos devuelve a la ciudad abandonada, allí donde quedó encerrado el mundo de la infancia. Paso firme con el que guía al débil y desorientado Drogo y le hace al fin realizar el único acto de valor de su vida, al sonreír a la muerte en la oscuridad.

En *El desierto de los tártaros* impresiona no tanto la metáfora, sino la convicción que se ha puesto en ella, de tal modo que, dentro de la Fortaleza, empiezan a confundirse la nostalgia de la vida que queda fuera y la batalla que se librará desde allí, y a la que Drogo no asistirá. A lo largo de las páginas de la novela, nos va invadiendo la sensación de que vengan o no vengan los enemigos, llegue o no Drogo a combatirlos, siempre se nos escapará algo y tal vez por eso deberíamos prestar más atención al lento desplazamiento de la franja de sol sobre el pavimento de madera.

Italo Calvino, curiosamente otro escritor italiano, nos introduce, en *El barón rampante*, una obra posterior a la de Buzzati (*El desierto de los tártaros* se publicó en 1945, *El barón rampante*, en 1957), en otro universo metafórico que, sin embargo, no es nada kafliano, sino más bien roussoniano. Instalado en una encina desde un mediodía de junio de 1767, Cósimo Piovasco de Rondó inicia, a los doce años, su ya irreversible vida arbórea. ¿Cómo se las va a arreglar Calvino para hacer vivir la vida a su extravagante personaje, y vivirla a fondo, como veremos, y, de paso, darnos cuenta a nosotros, a través de la antena que al parecer se instala sobre los árboles, de los acontecimientos que agitaron la época en la que transcurrió la existencia de Cósimo? Pero muchas son las cosas que pueden suceder en las copas de los árboles, y nada humano le será ajeno a Cósimo, que será inventor, consejero, curioso lector, ensayista, enamorado, republicano…, y viejo enfermo, antes de que, agarrado al ancla de un globo, se pierda por los aires. Mucho es lo que ve y lo que aprende, muchas las personas que conoce y muchas también a las que despide o que le despiden porque, ciertamente, mantener una relación con alguien que vive entre los árboles no es fácil, tal y como, con toda la razón, su amante Viola, antes de abandonarle, le reprocha: «Tú no sabes nunca nada. Te estás ahí sobre los árboles todo el día metiendo la nariz en los asuntos de los demás, y luego no sabes nada».

Convencido de la causa republicana, ayuda al ejército francés, y se hace famoso en el mundo, por lo que hasta el propio Napoleón llega a entrevistarse con él. Pero a la República, convertida en Imperio, le llega el tiempo de la derrota y Cósimo ve pasar bajo sus ojos a los soldados vencidos, y contempla los saqueos que producen los desánimos. Detrás de los vencidos, pasan los vencedores, también cansados, con el ánimo casi tan derrotado como los vencidos. El príncipe Andréi sale de *Guerra y paz* para, cobijado bajo la sombra del pino desde donde le observa Cósimo con simpatía, sentirse «melancólico e inquieto». («Y, sin embargo, era un vencedor», añade Calvino). Tanto él como Cósimo concluyen que viven desde hace muchos años por unos ideales que no sabrían explicarse a sí mismos.

Pero Calvino, a diferencia de Buzzati, ha construido una metáfora optimista, y Cósimo no baja a la tierra para morir, sino que precisamente aún sube más, por encima de las copas de los árboles. Aunque el narrador, el sosegado hermano de Cósimo, no pueda reprimir el tono nostálgico cuando concluye: «Ombrosa ya no existe. Mirando el cielo despejado me pregunto si de verdad ha existido. Aquella profusión de ramas y hojas, bifurcaciones, lóbulos, penachos, diminuta y sin fin, y el cielo solo en relumbrones irregulares y recortados, quizá existía solamente para que pasara mi hermano con su ligero paso de chamarón, era un bordado hecho sobre la nada, que se asemeja a este hilo de tinta tal y como lo he hecho correr por páginas y páginas, atestado de tachaduras, de remisiones, de borrones nerviosos, de manchas, de lagunas, que a ratos se desgrana en gruesas uvas claras, a ratos se espesa en signos minúsculos como semillas puntiformes, ora se retuerce sobre sí mismo, ora se bifurca, ora enlaza grumos de frases con contornos de hojas o de nubes, y luego se atasca, y luego vuelve a enroscarse, y corre y corre y se devana y envuelve un último racimo insensato de palabras, ideas, sueños, y se acaba».

Es el final de la utopía, porque eso es lo que ha construido Calvino. Una utopía que, como todas, concluye, y de cuya existencia se termina dudando. Queda el mérito, el valor, de haberla escrito; esas tachaduras, borrones, manchas, lagunas, la escritura irregular. Queda, siempre, la fuerza que empuja al hilo de tinta. Otra vez, la nostalgia. En Calvino, nostalgia de una vida mejor, y de haber

podido entender mejor la vida. De manera que, finalmente, tampoco estamos tan lejos de Buzzati.

Estos constructores de metáforas se mueven en la cuerda floja del deseo de conocerse a sí mismos y de escapar. Estar en la vida y huir de ella. Y, entre tanto, el tiempo fluye, los escenarios se transforman, las hojas de los árboles caen, la franja del sol avanza por el pavimento, y nosotros seguimos soñando, leyendo, pensando que tal vez debiéramos hacer algo porque la vida se nos va…

25.
EL
ESCRITOR A SOLAS

La vida de los escritores que admiramos, la personalidad y el carácter del autor de las novelas, siempre está envuelta en el misterio. ¿Qué pensaban de sí mismos, qué importancia concedían a su vocación, hasta qué punto se retrataron en sus personajes?

¿Cómo acceder al mundo interior de los escritores cuando, precisamente, quien escoge la novela como medio de expresión se propone, en buena medida, huir de sí mismo? Ciertamente, queda reflejado en sus personajes, pero a la vez, y por paradójico que pueda parecer, estos son tanto más verdaderos cuanta más vida propia sean capaces de adquirir. La frase «Madame Bovary soy yo» es verdad. Todo lo verdad que puede ser una mentira. Emma Bovary es Flaubert, o todo lo que Flaubert nunca hubiera podido ser. Los personajes no son mera prolongación de la personalidad del escritor sino, por el contrario, muchas veces se crean a partir de las negaciones y carencias del escritor, de sus necesidades y sueños, de sus ambiciones y obsesiones. El escritor se disfraza en la literatura, se oculta. Como decía Pavese, «desaparece en su obra».

Y esta es, indiscutiblemente, una de las grandes satisfacciones del escritor: desaparecer en la obra. La misteriosa naturaleza del acto de la creación parece facilitarle la tarea. El personaje creado cobra una vida que al propio autor asombra y, a través de él, de ese desconocido, el novelista sale de sí mismo y alcanza una extraña comunicación con el mundo. Pero el acto de crear, misterioso e íntimo, permanece en la oscuridad, detrás de la obra. Pertenece a la

vida del escritor, no a su literatura.

En principio, solo en los diarios de los escritores, en esos momentos en los que la vida parece más importante que la literatura, podríamos acceder a ese interior que en las obras literarias se nos escapa. En los diarios, el autor es su único interlocutor y su propio personaje, y escribe para observarse, describirse y analizarse, para conocerse. A salvo de toda mirada, sin ningún impulso de proyección o invención (si es que ambas cosas pueden evitarse), el escritor anota lo que hace, siente, padece, desea o piensa, y saca algunas conclusiones sobre su vida, su personalidad, su obra, sobre el mundo, sobre la vida. Los diarios de un escritor son el testimonio de la vida interior, sin duda desorbitada, que el artista tiene, porque la radical soledad que define el acto de escribir convierte al escritor en un candidato bastante seguro al desequilibrio.

La mayor parte de las anotaciones registradas en el diario del escritor suelen referirse al conflicto irresoluble entre literatura y vida. Es aquí cuando vemos que ni las admiradas obras maestras, ni los elogios, ni los éxitos, ni los honores, sirven en el momento de escribir la obra nueva, original, que se desea, con la que se sueña y que sería la solución, la razón de la vida. La vocación literaria se vive, desde dentro, más como carga que como privilegio, aunque no se quiera renunciar a ella. La literatura permite establecer un nexo de carácter extraordinario con el mundo exterior, pero aísla, se ejerce en soledad. El cultivo de la vida interior, de donde nace la literatura, supone aislamiento y desequilibrio, insatisfacción, alejamiento de la vida. En general, los escritores se saben incapaces de llevar una vida normal y la conciencia de singularidad, de anormalidad, se convierte para ellos en fuente de sufrimiento. Pero todos saben también que sus incapacidades para vivir están estrechamente ligadas a su vocación literaria. Ese nexo los obsesiona, es el fundamento de su ser. La creación literaria es, en el fondo, oposición a la vida, que, a su vez, se nutre de ella. Los escritores se mueven en un círculo vicioso, y a menudo no son capaces de discernir dónde empiezan o acaban las dificultades que tienen para vivir y las dificultades que tienen para escribir.

A pesar de la cautela propia del escritor, que sabe que todo cuanto se escribe puede ser leído, en el diario queda impresa su

personalidad y a través de sus regulares anotaciones podemos acercarnos a la persona que lo escribe. Hay diarios llenos de datos de los llamados «insignificantes», como el horario de las comidas, los paseos o el trabajo, diarios en los que se presta atención a las personas que rodean al autor, a los sueños, a los deseos, diarios poblados de anécdotas eróticas, de pensamientos… En todo caso, el escritor hace siempre de su diario un punto de apoyo, un interlocutor secreto, un confidente fiel que pasivamente espera el momento de la confidencia, que está ahí, en el interior de uno, presto a recordarle que la soledad puede convertirse en fuente de conocimiento, seguridad o distracción y que, sobre todo, esa soledad le es esencial para el acto que más le interesa, el de la creación.

Franz Kafka

Los *Diarios* de Franz Kafka constituyen un ejemplo extremo de la soledad y el dolor del creador. Nacido en Praga, en 1883, en el seno de una familia de comerciantes judíos, no excesivamente fervorosos, murió el 3 de junio de 1924 en el sanatorio de Kierling, cerca de Viena, después de hacer prometer a su amigo Max Brod que destruyera toda la producción literaria que quedaba inédita en el momento de su muerte, voluntad que, para fortuna de los futuros lectores, Max Brod no cumplió.

Lo que más impresiona de la lectura de los *Diarios* de Kafka es la incuestionable conciencia del escritor sobre la condena, la tendencia a la destrucción, que parece haber caído sobre su vida. Su única habilidad y talento es escribir: «Mi felicidad, mis aptitudes y cualquier posibilidad de ser útil en algún aspecto residen desde siempre en lo literario». «El mundo tremendo que tengo en la cabeza. Pero cómo liberarme y liberarlo sin que se desgarre y me desgarre. Y es mil veces preferible desgarrarse que retenerlo o enterrarlo dentro de mí. Para eso estoy aquí, esto me resulta perfectamente claro». «En mí se puede reconocer perfectamente una concentración apta para escribir. Cuando se hizo evidente en mi organismo que la literatura era la manifestación más productiva de mi personalidad, todo tendió a ella y dejó vacías todas las

facultades que se orientaban a los placeres del sexo, de la comida y de la bebida, de la meditación filosófica, y principalmente de la música. Me atrofiaba en todos los aspectos. Esto era necesario, porque mis energías en su totalidad eran tan escasas que únicamente reunidas podían ser medianamente utilizables para la finalidad de escribir». «Solo a causa de mi vocación literaria carezco de cualquier otro interés y, por consiguiente, soy insensible». Se considera incapacitado para llevar una vida normal, pero eso no le impide buscar la forma adecuada de expresarse a sí mismo. Por el contrario, es su incapacidad para la vida lo que le empuja a escribir. Aun cuando el dolor físico casi nunca le abandona, y tiene dificultades para dormir y descansar, Kafka sabe que esas penalidades son la otra cara de la moneda: su facultad de escribir. Su verdadero tormento es no escribir.

Lo material es siempre hostilidad y amenaza. Pero lo peor de todo es la constante presencia del dolor: atroces dolores de cabeza, de estómago, amenazas de paros cardíacos, insomnio, cansancio. Anota una y otra vez: «No puedo dormir». «Apenas sin dormir». «Paralización absoluta. Martirios sin fin». Cree percibir una confabulación contra su dedicación exclusiva a la literatura. Se separa de sí mismo y se observa. Analiza exhaustivamente su relación física y espiritual con el mundo, hasta llegar a conocer perfectamente todos los mecanismos de esa relación, convirtiéndose en su propio personaje. «Soy duro por fuera, frío por dentro». Las frases que se dedica a sí mismo tienen el acento de la certeza, de la precisión. Sabe por qué no puede escribir, sabe por qué no puede amar. «Mi manera de ser, belicosa, astuta, marginal, impersonal, indiferente, falsa, distanciada…». «La destrucción sistemática de mí mismo en el curso de los años es asombrosa; ha sido como la lenta fractura de un dique, una acción premeditada». «Voy de cabeza al abismo. Hundirse de un modo tan estúpido e innecesario». «Derrumbamiento, imposibilidad de dormir, imposibilidad de estar despierto, imposibilidad de soportar la vida, o más exactamente el curso de la vida. Los relojes no coinciden; el de dentro marcha a una velocidad diabólica o demoníaca; el de fuera sigue atropelladamente su marcha habitual»… «La autoobservación no deja descansar una sola idea, sale al encuentro de todas ellas para después ser perseguida de nuevo como idea por una nueva

autoobservación».

Pero su egocentrismo no ofende, porque no nace de un desprecio al resto de los seres humanos. Kafka no se siente superior a nadie. Solo se sabe: «Incapaz de establecer relaciones con nadie, incapaz de soportar a nadie conocido; en el fondo, lleno de una estupefacción infinita ante una sociedad alegre». Mientras él es «como de piedra, soy como mi propio mausoleo; no queda un resquicio para la duda o para la fe, para el amor o la repulsión, para el valor o para el miedo…». No se juzga a sí mismo, no juzga. En las definiciones que hace de sí mismo están ausentes los juicios morales.

Tampoco recurre a la compasión o a la piedad. Parece completamente convencido de que el mundo es absurdo y no considera la posibilidad de que el supuesto orden que lo rige se pueda subvertir. En el fondo de sus escritos palpita la idea de que el hombre no merece más: «¿Por qué es inútil preguntar? Quejarse supone: formular preguntas y esperar que venga una respuesta. Sin embargo, las preguntas que no se responden a sí mismas en el momento de aparecer, nunca hallan respuesta… De ahí que carezca de sentido preguntar y esperar».

La única salida, para él, consiste en tomar nota de las dificultades y el dolor, hacer el listado de sus incapacidades: «Mi incapacidad de escuchar, de disfrutar, de juzgar… Mi incapacidad de pensar, de observar, de comprobar, de recordar, de hablar, de compartir experiencias, es cada día mayor, me convierto en piedra…».

Lo único que podría proporcionar algún alivio a las tribulaciones de Kafka sería dar con una fórmula mediante la cual pudiera organizar su vida de la forma más efectiva posible, una fórmula que hiciese sobrellevables el dolor y la angustia y le dejase a él en manos de la literatura. La obligación del trabajo y el proyecto del matrimonio le obsesionan, le restan tiempo y energías. Sus quejas se extienden por todo el diario: «Mi unión con F. daría a mi existencia mayor capacidad de resistir». «La quiero, dentro de lo que soy capaz, pero el amor está enterrado hasta sofocarse bajo el miedo y los reproches a mí mismo». «No soy capaz de vivir sin ella… tampoco soy capaz de vivir con ella». Al fin, prevalece la opción de la soledad. Dos años antes de su muerte, escribe: «La soledad, que

en su mayor parte me ha venido impuesta desde siempre, y en parte fue buscada por mí —aunque ¿no fue eso también una imposición? —, se vuelve ahora totalmente inequívoca y llega a su extremo. ¿Adónde conduce? Puede conducir, y esto parece lo más lógico, a la locura; nada más puedo decir al respecto; la persecución me atraviesa y me desgarra».

Solo hay una forma de escaparse a la locura, conseguir la objetivación de la vida a través de la literatura: «Me resulta incomprensible que casi todos los que saben escribir puedan objetivar el dolor en medio del dolor; que yo, por ejemplo, en medio de la desdicha, y con la cabeza ardiente de tanta infelicidad, pueda sentarme y comunicarle a alguien por escrito: Soy desgraciado». Quedarse, en fin, al margen de la vida: «Extraño, misterioso, tal vez peligroso, tal vez redentor consuelo de la actividad literaria: esta acción de salirse de las filas de los asesinos, la observación de los hechos».

Pero si los diarios de Kafka nos dan buena constancia de las variaciones y conflictos de su vida interior, encontramos escasas referencias a los detalles de su vida exterior. Estos datos resultan tan excepcionales que no resisto la tentación de transcribirlos: «Hoy he cometido tres impertinencias, una con un conductor, otra con una persona que me han presentado; bueno, han sido dos, pero me duelen como un dolor de estómago». Inesperadamente, dibuja ante nuestros ojos una fugaz escena: «El entusiasmo con que he representado en el cuarto de baño, ante mis hermanas, una escena de una película cómica. ¿Por qué no puedo hacerlo nunca ante gente extraña?». Lo atisbamos, silencioso, escribiendo una carta mientras «en la misma mesa, mis padres juegan a las cartas». Incluso conmovido, sintiendo «Gratitud y compasión (hacia su madre) porque veo que se afana, con una energía infinita para su edad, por equilibrar mi falta de relación con la vida». Esa falta de relación con la vida es lo que le hace decir: «Me entristece que una camisa me apriete el cuello». Lo que le lleva a una discusión con el sastre a causa de la confección de un esmoquin: «Yo no quería aquella clase de esmoquin, sino uno forrado y ribeteado de seda —si no podía evitarse—, pero cerrado hasta arriba. El sastre ignoraba la existencia de semejante tipo de esmoquin…». Al final, Kafka se siente miserable «y, además, tenía miedo de haber hecho el ridículo

con el sastre». La misma carencia le lleva a una absurda dependencia de la mirada de un bebedor de vino en un restaurante que observa sus vanos intentos de cortar un melocotón. Finalmente, «saqué fuerzas de flaqueza y, a pesar del mirón, di un mordisco al caro melocotón, nada jugoso», Y a sentirse incómodo e irritado cuando, instalado en una pensión, en Berlín, «El vecino conversa horas y horas con la patrona. Hablan en voz baja; a la patrona apenas se la oye, lo que resulta aún más molesto. Mi actividad literaria ha quedado interrumpida… Desesperación pura. ¿Ocurre lo mismo en todas las viviendas? ¿Me esperan unos apuros tan ridículos y necesariamente aniquiladores con cualquier patrona, en cualquier ciudad?». Una pequeña conclusión: «La criada que se olvida de traerme agua caliente por la mañana, trastorna mi mundo».

En tales ocasiones, vemos al Franz Kafka que hay detrás de su obra literaria, y que se parece mucho a sus personajes, que es, como ellos, hipersensible, siempre pendiente de los pequeños detalles, encontrándoles un significado abrumador. En cuanto a sus tortuosas relaciones con Felice, cuyas consecuencias emocionales son descritas con minuciosidad, solo en una ocasión accedemos a una escena concreta: «El último recuerdo que tengo de ella es la mueca completamente hostil que hizo cuando, en el zaguán de su casa, no me contenté con besar el guante, sino que se lo arranqué y le besé la mano». Pero ese ardiente o teatral Kafka, declara, considerando la idea del matrimonio: «El coito como castigo por la felicidad de estar juntos. Vivir lo más ascéticamente posible, más ascéticamente que un soltero; esta es para mí la única posibilidad de soportar el matrimonio. Pero ¿y ella?».

En todo caso, la escena y el comentario llegaron al diario, demostrando que el apasionado beso en la mano de Felice y la imagen del coito como castigo le inquietaban. «Una de las ventajas de llevar un diario —escribe— consiste en que uno se vuelve, con una claridad tranquilizadora, consciente de las transformaciones a las que está sometido incesantemente». Esta actitud tiene algo de inhumano, puede que de genio. El lector tiene la impresión de que los problemas centrales de la vida no le acaban de calar. Pese a conocer a fondo el dolor, Kafka es capaz de conferirle carácter simbólico. Su salto hacia la literatura es estremecedoramente

limpio. No deja nada atrás, Y a través de sus obras, que su amigo Max Brod, por fortuna para nosotros, los lectores, no condenó al fuego, se nos transmite un persistente mensaje: la vida carece de sentido, el absurdo es total, el sueño y la pesadilla se imponen sobre la realidad, son la realidad.

«¿Me quejo en estas páginas —se pregunta— porque espero encontrar en ellas una redención?». ¿Por qué y a quién lanza la pregunta? No cree en el hombre ni en Dios, el mundo le causa estupor, le horroriza la autoridad, el azar de la injusticia. Y, por debajo de la impresión y del enajenamiento, hay miedo, como si un misterio terrorífico fuera la única respuesta.

Pero no se rinde. Convertido en su propio personaje, armado de literatura hasta los dientes, lucha: «Si estoy condenado, no solo estoy condenado a morir, sino que también estoy condenado a defenderme hasta el fin». Ciertamente, nunca puede deshacerse de la sensación de impotencia al contemplar la vida: «No se aprende la vida en el mar con ejercicios en un charco, y, en cambio, un exceso de entrenamiento en el charco puede incapacitarnos para ser marineros». Pero sabe que su único recurso, escribir, es muy poderoso: «Toda persona está irremisiblemente perdida en sí misma, y solo puede consolarla la observación de los demás y de la ley que impera en ellos y en todo». Se entrega a él, a la permanente observación de los demás, del mundo, de sí mismo, y, desde su posición de observador, advierte: «En la paz no sales adelante, en la guerra te desangras».

Katherine Mansfield

La lectura del diario de Katherine Mansfield, nacida en Nueva Zelanda en 1888, y fallecida en Fontainebleau en 1923, a la edad de treinta y cinco años, de tuberculosis, no podría producirnos una impresión más diferente de la que nos proporciona Kafka, aunque, como él, vive perseguida por el dolor, lo cual la obliga a un constante cambio de domicilio (entre Inglaterra y el sur de Francia), en busca de un lugar que fuera conveniente a su salud y a su espíritu.

La aspiración de Katherine Mansfield, a pesar de las dificultades

y penalidades que limitan y debilitan su vida, es encontrar momentos de dicha y armonía que, una vez experimentados, debe transmitir a los demás, en una forma de mensaje casi religioso. En sus diarios aparece con frecuencia una palabra que Kafka apenas utiliza; la belleza. Kafka sentía estupefacción y temor ante el mundo, Katherine Mansfield lo admira: «El mundo hermoso (¡Dios mío, cuán adorable es este mundo exterior!) está ahí; me baño en él y me refresco. Pero me parece como si yo tuviera un *deber*, como si alguien me hubiera impuesto una tarea que estuviera obligada a terminar. ¡Dejadme acabar, acabar sin prisa; poniendo en ella toda la belleza que pueda!». Para Mansfield la vida tiene sentido en sí misma y «la vida y el arte son indivisibles. Solo siendo leal hacia la vida puedo ser leal hacia el arte. Y ser leal hacia la vida es ser *bueno, sincero, sencillo, honrado*».

Este programa de vida dejaría perplejo a Kafka, que no ha conocido esos luminosos instantes que la escritora evoca más de una vez. «Es extraordinario lo profunda que era nuestra dicha», escribe, recordando la infancia compartida con su hermano Leslie. Katherine Mansfield, lejos de la obsesión kafkiana, no persigue el análisis, la autoobservación, el conocimiento. Por encima de todo, desea perfeccionarse y recuperar los recuerdos que puedan embellecer y purificar su vida, elevarla.

Pero el camino de la perfección no es fácil para quien, como ella, carece de fuerzas, energías y salud. «Si yo lograra ponerme a trabajar…». «¿Cuándo escribiré todo esto y cómo?». Se impone el sentido del deber; «Si volviese a Inglaterra sin haber *acabado* un libro, perdería totalmente la confianza en mí misma. Sabría que, a pesar de todo lo que podría decir, no sería ninguna escritora y no tendría ningún derecho a tener "una mesa en mi cuarto"». Pero el problema es profundo, y la conexión de su producción literaria con su vida, con su forma de ser, es total: «No tengo que olvidar mi *timidez* delante de las puertas cerradas, ni olvidar mi perplejidad cuando me pregunto si llamaré al timbre demasiado fuerte o demasiado flojo… Esto tiene raíces profundas, profundas, profundas, en fin, esto explica hasta la fecha el fracaso de KM como escritora…». Hay una desgana en el fondo de esa dificultad, de ese supuesto fracaso, una barrera casi física: «¿Qué es lo que dificulta tanto el momento de la expresión literaria? —se pregunta—. Si

ahora me sentara y me pusiera a escribir sencillamente algunos de los cuentos que ya están redactados y listos en mi mente, pasaría días escribiendo. Me quedo sentada y los pienso, y si consiguiera vencer mi languidez y cogiera la pluma de una vez, están tan pulidos, hasta en el más mínimo detalle, que se escribirían solos. Me falta actividad…». «Aquí estoy, haciendo como que escribo, como lo he hecho Dios sabe las veces… Cada día me alejo más de la meta». «Todo lo que escribo, todo lo que soy, queda al borde del mar. Es como un juego en el que quiero poner toda mi fuerza, sin embargo, no sé por qué, pero no puedo».

En su lucha contra la enfermedad y el dolor, Katherine Mansfield se hermana con Kafka, y como ocurría en los diarios de este, en los de aquella se suceden las quejas: «Había decidido no llorar, he llorado. Espantosa sensación de aislamiento. Me moriré si no consigo evadirme. Asqueada, débil, helada de tanto padecer. De una manera u otra, tengo que sobrevivir a este horror». «Noche de angustia aterradora…». «Siempre a punto de sollozar…». «Soy una *enferma*. Me paso el día en la cama». «¡Oh, angustia de vivir! ¡Oh, amargura, amargura de la vida!».

Sin embargo, encuentra un resto de fuerzas para alejar de sí la amargura: «No quiero escribir. Quiero vivir. ¿Qué significa esto? No es fácil explicarlo. ¡Pero así es!». Y algunos meses antes de su muerte, anota: «Si te cuesta tanto escribir, aquí está la razón: es porque no aprendes lo que importa, por ejemplo: el espectáculo de este árbol con sus piñas moradas en el cielo azul». Esa es la enfermedad del alma, de la que se siente culpable. «¿No he dicho siempre que el error está en tratar de curar el cuerpo, sin otorgar ningún cuidado al alma enferma?». Días más tarde, toma la decisión de recluirse en una casa de retiro, de Fointainebleau, en busca de la regeneración espiritual. El último día que escribe en su diario construye un canto a la vida: «Pero la vida, la vida cálida, anhelante, viva, tener raíces en la vida, aprender, desear, saber, sentir, pensar, actuar. Nada que sea menos que esto es lo que quiero. A esto es a lo que tengo que llegar». Y concluye: «Me siento feliz, en el fondo, muy en el fondo. *Todo está bien*». A los tres meses, moría súbitamente, después de haber podido ver a John Middleton Murry, su marido, a quien finalmente llamó a su lado.

Como en los diarios de Kafka, en los de Katherine Mansfield

tampoco abundan los detalles concretos. Añoranza de John Middleton Murry en una ocasión: «La noche anterior, en la cama, me había sentido de repente muy apasionada. Hubiera querido que J. me tomara en sus brazos». Una fugaz descripción: «Qué guapo estaba J. sin sombrero mientras se paseaba con las manos en los bolsillos… Luego me fui, después de un beso rápido, pero no precipitado…». Una breve anécdota sobre su relación con LM, su amiga fiel: «¿Qué es el odio? ¿Quién lo ha descrito? ¿Por qué siento odio hacia LM? Ella me ha dicho: "Es porque yo no soy nada, a tal extremo he suprimido todos mis deseos, que ahora no tengo ningún deseo. No pienso, no siento". Yo le he contestado: "Si durante una semana te mimaran, te quisieran, te curarías". Y es verdad, y me gustaría hacer esa cura. Me parece que es mi deber. Pero no lo hago… Durante toda la semana ha tenido "su rinconcito" en mi cuarto. "¿Puedo ir a mi rinconcito esta noche?", me pregunta tímidamente, y yo contesto muy fríamente, con mucho cinismo: "Si quieres". Mas ¿qué haría si ella no viniera?».

Sea como fuere, uno tiene la impresión de que el diario de Katherine Mansfield cumple su misión, pertenece al universo de deberes y responsabilidades en el que ella se mueve. Por él sabemos con certeza lo que ya sospechábamos: que la verdadera preocupación de la autora es la perfección espiritual, la «vida interior de aspiraciones», como enuncia refiriéndose a su admirado Chéjov. «Por sus cartas, ¿qué sabemos de Chéjov? ¿Lo ha dicho todo en ellas? Seguramente, no. ¿No crees que ha tenido una vida interior de aspiraciones, que ni una palabra nos ha revelado? Lee, pues, sus últimas cartas. Había perdido toda esperanza. Si uno despoja esas cartas de toda su sentimentalidad, son terribles. No queda nada de Chéjov. La enfermedad lo ha tragado». A través de las anotaciones de su diario, palpamos la lucha de Katherine Mansfield: no dejar que la trague la enfermedad. Hasta el último momento, la lucha por la perfección la obsesiona, la empuja, la sostiene.

Cesare Pavese

Los diarios de Pavese, publicados después de su muerte bajo el

título *El oficio de vivir*, nos ofrecen otro ejemplo del mundo más privado e intransferible del creador, un mundo también dominado por el sufrimiento y la frustración. Nacido en Santo Stefano Belbo, en 1908, Cesare Pavese vivió en Turín, con algunas estancias en Roma, dedicado al estudio y a la literatura. El 27 de agosto de 1950 puso fin a su vida, en una habitación de un hotel de Turín.

En *El oficio de vivir* predominan los pensamientos, los juicios morales. Todavía da Pavese menos detalles sobre su vida que Kafka o Katherine Mansfield. No escribe sobre lo que ve, como tantas veces hacía Kafka, escribe sobre lo que piensa; sobre la literatura, primera de sus actividades, sobre la vida, primera de sus preocupaciones, sobre el amor, su frustración, sobre las mujeres, el objeto imposible del deseo. Generaliza, expone teorías, acuña sabias, agudas frases. Su gran capacidad de abstracción da un tono inconfundible a su diario, entre el ensayo y la novela. ¿Quién es el hombre que escribe todo eso? Las quejas impersonales sobre la inutilidad del dolor, las inteligentes teorías sobre la literatura moderna, sobre la línea del destino, dan paso a confesiones en primera persona. Pavese vive, desde la primera página del diario, al borde del suicidio. El lector sabe cómo acabó la vida de Pavese: la desolación de la habitación de hotel que fue testigo de su muerte voluntaria no nos abandona. Inevitablemente, leemos *El oficio de vivir* como una novela en la que el protagonista, que se resiste a emplear la primera persona, se nos escapa. Queremos descubrirlo a través de sus juicios, de su inflexible búsqueda moral, de su terror a la soledad, de sus fracasos amorosos y sexuales. Sabemos que en el fondo de tanta palabra hay un hombre, un protagonista oculto, pero no conseguimos verle la cara.

¡Y qué claridad la de sus juicios literarios, aplicados a su obra o a los escritores que admira!: «Los creadores desaparecen en la obra». «Hacer poesías es tener siempre abierta una herida, por donde huye la buena salud del cuerpo». «En estas páginas está el espectáculo de la vida, no la vida misma». «La literatura es una defensa contra las ofensas de la vida». «Solo se logra una obra de arte cuando tiene para el artista algo misterioso». «Los escritores que agradan por su existencia —por la actitud que tomaron en la existencia— (Stendhal, etc.) son, en general, también estilistas en cuanto escriben». «Solo logra realizar cierta obra quien vale más

que esa obra».

El ideal de Pavese es tratar de conseguir, a través de la literatura, esa distancia con el mundo que la vida no da. «Tú escribes para estar como muerto, para hablar desde fuera del tiempo, para convertirte en recuerdo para todos». Palabras que nos remiten a Kafka, a aquel; «Soy como una piedra, como un mausoleo…». Aquí radica la diferencia entre ambos escritores. Kafka escribe desde su muerte y para la muerte, para el fuego, ese fuego al que quiso condenar sus manuscritos. Pavese persigue la muerte, y la literatura es un camino para lograr su aceptación. El problema es que no le basta. «Queda la obra, desde luego, pero ¿acaso basta?».

¿No es la vida lo que no le basta? Pavese se autodescribe; «Siempre he seguido impulsos sentimentales, egoístas. Y aun en la cuestión del trabajo, ¿he sido algo distinto a un hedonista? Nunca he trabajado verdaderamente y, en efecto, no sé ningún oficio. Siempre me he complacido con la ilusión de sentir la vida moral, y pasé instantes deliciosos —es la palabra justa— planteándome casos de conciencia sin tener la decisión de resolverlos en la acción. Sé que estoy condenado para siempre a pensar en el suicidio frente a cualquier dificultad o dolor». Pero, a diferencia del frío autoanálisis de Kafka, en Pavese hay pasión; su declaración de impotencia es desesperada: «Basta de estética, de pose, basta de genio, basta de engaños, en mi vida no he hecho más que desempeñar el papel de idiota. En el sentido más trivial e irremediable, de hombre que no sabe vivir, que no ha crecido moralmente, que es vano, que se apoya en el puntal del suicidio, pero que no lo comete». No le queda más que una salida; «La elección es esta: construir en arte y construir en la vida, desterrar la voluptuosidad del arte y de la vida, ser trágicamente». Conoce perfectamente los peligros de su personalidad: «El autodestructor es un optimista. Lo espera todo de la vida… El autodestructor no puede soportar la soledad. Pero vive en continuo peligro: que lo sorprenda una manía de construcción, de sistematización, un imperativo moral. Entonces sufre sin remisión y hasta podría matarse». Este es el hombre que escribe *El oficio de vivir*. ¿Quién tiene la culpa de todo esto? ¿Acaso la literatura, su oficio?: «La alegría de componer se hace pagar cara. La vida se venga —y está bien— si uno le roba el oficio». Sin

embargo: «Alégrate, existe una ley moral». Sin embargo: «El arte de vivir es el arte de saber creer en las mentiras». «Tú no has nacido olímpico y jamás lo serás: tus esfuerzos son inútiles. Porque quien ha cedido una sola vez al tumulto siempre está a punto de volver a ceder a él. Es cuestión de temperamento. Tu salvación —hermoso regalo que te haces a los treinta años— solo está en la cobardía, en retirarte bajo el caparazón, en no correr riesgos».

Afronta el destino sin vacilación: «Quien busca encuentra, y las experiencias parten sobre todo de lo íntimo, y tenemos las aventuras que elegimos tener». Son reflexiones de madurez: «Es preciso transformar nuestros propios defectos irreductibles en virtudes». «El origen de todos los pecados es el sentimiento de inferioridad». El arte de vivir: «El arte de mirar a la cara a la gente, incluyéndonos a nosotros mismos, como si fueran personajes de un cuento nuestro». Ese era el universo en el que se movía Kafka. A Pavese le cuesta mantenerse en él: «¡Todo esfuerzo es inútil! Basta dejar aflorar nuestro yo, acompañarlo, darle la mano, como si se tratara de otro; tener confianza en que nosotros somos más definitivos de lo que creemos».

Pavese no persigue convertirse en su propio personaje, está empeñado en ser persona, ser hombre: «Somos felices solo cuando salimos de nosotros mismos». «Es un misterio que no nos baste escrutar y beber en nosotros». «Sucede que me he convertido en hombre cuando he aprendido a estar solo». «Solo no te bastas, y lo sabes». «Cuánta violencia cuesta la madurez».

Nunca se queja, como Kafka o Katherine Mansfield, de dolor físico; su sufrimiento es espiritual, moral: «Cuando niño sufrías por esto: por ver a dos mayores que, despreciativos y satisfechos, se miraban. Y no sabías bien qué pensaban hacer, y no tenías treinta años. Ahora eres como entonces; solo que conoces el horror de ese abrazo, tienes treinta años, y no crecerás más». Sabes que «el dolor embrutece, atonta, descuaja». «Sufrir limita la eficacia espiritual». «Pero la grande, la tremenda verdad, es esta: sufrir no sirve para nada».

El amor, su relación con las mujeres, es su mayor tormento, su permanente fracaso: «Amar sin reservas mentales es un lujo que se paga, se paga, se paga». Pero: «Cuando no sufrimos, sabemos que la felicidad no existe».

El dolor espiritual le hace buscar cada vez con más intensidad la sombra de Dios. «Las pruebas de la existencia de Dios no residen, propiamente hablando, en la armonía del universo, en el equilibrio milagroso de todo, en los hermosos colores de las flores, etc., sino en la desarmonía del hombre en medio de las cosas: en su capacidad de sufrir. Porque, en resumidas cuentas, no hay razón alguna para que el hombre sufra en este mundo si no existiera la responsabilidad moral, es decir, la capacidad —el deber— de darle un significado al sufrimiento». «La desventura máxima es la soledad, y esto es hasta tal punto cierto que la suprema confortación —la religión— consiste en encontrar una compañía que nunca falta: Dios. La plegaria es un desahogo, como el que se practica con un amigo. La obra equivale a la plegaria porque nos pone idealmente en contacto con quien usufructuará de ella. Todo el problema de la vida es, pues, este: ¿cómo romper nuestra propia soledad, cómo comunicarnos con los otros?».

Encontramos de vez en cuando en Pavese recuentos, recapitulaciones sobre sí mismo, siempre negativas: «Está claro que jamás llegaré a situarme en el mundo. Está claro que nunca conquistaré a una mujer (ni a un hombre), tanto por la anterior debilidad como por la que tú sabes. Está claro que jamás me enamoraré de una de esas ideas por las que el hombre acepta morir. Está claro que nunca tendré el valor de matarme». «No se desmiente la propia naturaleza. Has querido hacer una cosa fuerte, huir como un estoico, que se domina, y te has puesto en situación tal que ni has huido ni gozas ya de la natural compañía de otros tiempos». «Si este año no has hecho examen de conciencia es porque lo necesitabas más que nunca: viviste en estado de angustia y te faltaba claridad íntima». «También terminó este año… Quemé cuatro mujeres, imprimí un libro, escribí hermosas poesías… ¿Eres feliz? Sí, eres feliz. Tienes fuerza, genio, tienes mucho que hacer aún. Estás solo. Este año, has rozado dos veces el suicidio. Todos te admiran, te cumplimentan, te hacen la corte. ¿Y bien?… Jamás has luchado, recuérdalo. Jamás lucharás. ¿Cuentas algo para alguien?». Esas reflexiones, en medio del triunfo. «Lo que fue, será. No hay remisión. Tenías treinta y siete años y todas las condiciones te eran favorables. Tú *buscas* la derrota». «Estás solo y lo sabes. Has nacido para vivir bajo las alas de otro, dominado y justificado por otro…

Ya no encuentras a nadie cuya amistad por ti dure tanto… Pero solo no te bastas, y lo sabes». «Ya no tienes intimidad. Mejor dicho: tu intimidad es objetiva, es el trabajo que realizas. Esto da miedo. Ya no tienes vacilaciones, miedos, estupores existenciales. Te vas secando. ¿Dónde están las angustias, los gritos, los amores de los 18-30 años?». «Hasta has logrado el don de la fecundidad. Eres amo de ti mismo, de tu destino. Eres célebre como quien no busca serlo. Sin embargo, todo esto terminará. Esta profunda alegría, esta ardiente saciedad, están hechas de cosas que no calculaste. *Te son dadas*».

El lector siente un estremecimiento cuando llega a la fecha de 1950, el año de la muerte, del suicidio, de Pavese. El 1 de enero, en una de sus habituales recapitulaciones de primeros de año, escribe: «Hasta el dolor, el suicidio, se transformaban en vida, estupor, tensión. En el fondo, en los grandes periodos siempre sentiste tentaciones suicidas. Te *habías abandonado*. Te habías despojado de la armadura. Eras niño. La idea de suicidio es una protesta de vida. Nada de muerte… no querer morir nunca». Y desde este 1 de enero hasta un mes antes de su muerte, en septiembre, va anotando: «Disgusto por lo hecho, por mi *opera omnia*. Sensación de exceso de conciencia, de decadencia física. Arco declinante. ¿Dónde ha quedado la vida, los amores? Conservo un optimismo: no acuso a la vida; encuentro que el mundo es hermoso y digno. Pero yo caigo». Y añade, entre paréntesis: «Todo porque llueven los juicios negativos sobre *Diavolo suite colline*». Dificultad para asimilar el triunfo. Incapacidad para sobrellevar el fracaso. Lo anunciaba en el primer año de su diario: condenado a pensar en el suicidio ante la primera dificultad o fracaso. A la inestabilidad de su triunfo viene a añadirse un nuevo tormento, el viejo tormento. Otra mujer se aleja de él. «Oh, Dios, dámela de nuevo», pide. La única petición de su diario. «En el fondo, en el fondo, ¿acaso no he apresado al vuelo esta extraordinaria aventura, esta cosa inesperada y fascinante, para volver a lanzarme sobre mi viejo pensamiento, sobre mi antigua tentación: para tener un pretexto de pensar en eso? Amor y muerte; esto es un arquetipo ancestral». «Ahora el dolor invade hasta las mañanas». «No podemos terminar con estilo». «¿Por qué morir? Nunca me he sentido tan vivo como ahora, nunca tan *adolescente*… Mi parte pública la hice, hice lo que podía hacer. Trabajé. Di poesía

a los hombres, compartí las penas de muchos». «Los suicidas son homicidas tímidos… Es la primera vez que hago el balance de un año aún no terminado. En mi oficio soy rey. En diez años lo hice todo… Estoy más desesperado y perdido que entonces. ¿Qué he creado? Nada. Ignoré por varios años mis taras, viví como si no existieran. Fui estoico. ¿Era heroísmo? No… Solo que hoy sé cuál es mi triunfo más alto… y a ese triunfo le falta carne, le falta sangre, le falta vida. Ya no tengo nada que desear en esta tierra, excepto aquella cosa excluida por quince años de fracasos. Ese es el balance del año no terminado, que no terminaré». «Lo que tememos más secretamente siempre ocurre. Escribo: oh, Tú, ten piedad. ¿Y luego? Basta un poco de valor… Basta de palabras. Un gesto. No escribiré más». Un mes después se quitó la vida.

Estas últimas páginas de *El oficio de vivir* nos transmiten de forma estremecedora la tensión de muerte. El triunfo literario y el fracaso amoroso bajo el que gravita el «cáncer oculto» de su impotencia sexual no hacen sino profundizar en la vieja herida: incapacidad del hombre para variar su destino, acaso la idea más insistente del diario. Un año antes de su muerte, en medio del triunfo, Pavese se hacía este reproche: «Ya no tienes intimidad». ¿Qué era para él la intimidad? La lucha a la que estaba acostumbrado: las agitaciones, la constante presencia de la muerte, la dificultad, el fracaso; esa lucha a la que le llevaba su necesidad de enjuiciar y generalizar, sacar conclusiones sobre la vida en las que poder apoyarse. Pavese no podía reconocerse en el éxito. Llevaba demasiado tiempo caminando a ciegas, en un oscuro túnel. El éxito lo convierte en persona pública, lo disuelve. La muerte, que siempre le acompañó fielmente, invitándole más de una vez a dejarlo todo por ella, era su única seguridad, su única certeza.

El apoyo imposible

A través de los diarios de los escritores, vislumbramos sus vidas difíciles, en estos tres casos, atormentadas. ¿Ejemplos extremos de los casi irreconciliables intereses entre vida y literatura? La literatura preside las vidas de Kafka, Pavese y Katherine Mansfield. Incluso frente a sus diarios, cuando ellos son el único interlocutor,

hacen literatura. No pueden dejar de hacerla. Los artistas son personas silenciosas y conocen perfectamente la traición de las palabras. No escribirán lo que no desean que sea mal interpretado. Imponen su visión del mundo, sobre todo, con omisiones, con elusiones. El «ser demasiado sincero» y el «hoy he hablado demasiado» de Pavese, el «si digo más me delataré» de Katherine Mansfield…

El diario les proporciona esa ayuda interior, ese soporte intransferible que únicamente ellos, esa es su dolorosa conclusión, se pueden procurar. Las vidas y personalidades de Kafka, Katherine Mansfield y Pavese fueron muy distintas. Sus intereses, su naturaleza, sus aspiraciones, los llevaron por diferentes caminos. Pero los tres escritores comparten la misma y fundamental preocupación: se sienten incapacitados para la vida y escriben a partir de esa incapacidad. La creación literaria les obsesiona: ocupa el lugar central de sus vidas. Los tres son perfectamente conscientes de que, al desarrollar su vocación, se alejan del resto de los hombres, y saben que al escribir restablecen su vínculo con el mundo. En los momentos álgidos de soledad, su mayor tortura es contemplar la insalvable distancia que los separa del mundo, de los otros seres. Pero no pueden dejar de saber, al mismo tiempo, que esa tortura coincide con su máxima aspiración, porque al escribir, al situarse allí, lejos y solos, recuperan el nexo perdido. Y si acaso la total recuperación no es posible, lo construyen de nuevo, lo hacen de otra forma. La soledad cobra entonces un sentido, hasta una utilidad. Desde ella, consiguieron una comunicación perdurable con los hombres, aunque en los momentos de desánimo hubieran pensado que el mejor destino que podían prever para sus manuscritos fuera el fuego, o que la vida pesaba demasiado. Pero los lectores sabemos que su aislamiento y dolor fueron pasajeros: duraron lo que duraron sus vidas.

III. La vida novelada

1.
VIDA
Y LITERATURA

De la lectura de los diarios de los escritores, de sus declaraciones y opiniones, podemos concluir que vida y literatura son cosas completamente distintas. No es nada extraño que, cuando un lector tiene la ocasión de conocer personalmente a un escritor, se sienta defraudado, pues, muy probablemente, había esperado encontrar en él una prolongación de sus libros, y una prolongación interesante. Hay escritores que son, en el trato personal, mucho más interesantes que su obra. Hay escritores que, aun cuando su obra nos guste e incluso nos entusiasme, es mejor no tratar, sea porque resultan aburridos, escandalosamente egocentristas o insoportablemente ingeniosos.

Es cierto, no se debe confundir la vida con la literatura. Este es un consejo muy recomendable y yo misma lo doy y me lo doy. Sin embargo, de una forma profunda, es casi para mí imposible deslindar la vida de la literatura. Supongo que es una especie de deformación profesional, pero vivo con la sensación de que todo acaba o puede convertirse en literatura y supongo que le he cogido cierto gusto a vivir así. La vida que se encuentra en los libros, la vida que uno mismo crea en sus propios libros, no se queda encerrada en ellos, los rebasa y nos acompaña.

El guardián entre el centeno se abre con este párrafo: «Si de veras desean oírlo contar, lo que probablemente querrán saber primero es dónde nací, cómo fue mi infancia miserable, de qué se ocupaban mis padres antes de que yo naciera, en fin, toda esa cháchara estilo David Copperfield; pero, para serles francos, no me siento con ganas de hablar de esas cosas». A mí, a diferencia de Holden Caulfield, me han entrado deseos de hablar de mi familia precisamente en aquellas ocasiones en las que se esperaba que hablara de literatura. En momentos solemnes, con un auditorio medio llenando una sala, me he sentido incapaz de exponer estos esbozos de teoría literaria que todo escritor tiene, tal vez por miedo

a aburrir, a ver el aburrimiento expresado en las caras, por miedo a hacer el ridículo, por inseguridad, por todo ello… Y sí, he hablado de mi familia en esas ocasiones, convirtiendo en literatura los recuerdos de infancia, respondiendo así a estas preguntas que con tanta frecuencia se le hacen al novelista: ¿de dónde saca la materia para sus novelas?, ¿qué hay de autobiográfico en ellas?

Debo admitir que no tengo trazados de forma continua y segura los límites entre la literatura y la vida y que las circunstancias que rodearon mi vida me parecen, por encima de todo, circunstancias literarias, y por eso creo que he hablado de ellas en ciertas ocasiones, en lugar de teorizar sobre la función o el impulso de lo literario o de dar testimonio de mis autores favoritos, y por eso creo, también, que tienen un lugar entre estas notas. Lo que tal vez pretenda, entonces como ahora, sea subrayar la importancia que los primeros contactos conscientes con el mundo tienen en la vida del escritor. La visión deformada, la vida oculta del escritor, de la que nace la literatura, se produce muy pronto, y eso es, sin duda, lo que intuye quien pregunta al escritor sobre el peso de lo autobiográfico en lo que escribe.

Las dos familias que me cercaban, la materna y la paterna, son como dos polos estéticos en mi vida. La familia paterna pertenece a Zaragoza, donde nací, en una bocacalle del paseo de la Independencia. Nuestro piso era el tercero, pero como había bajo y principal, resultaba un quinto, y nos parecía que vivíamos muy por encima de la calle. He pasado muchas horas en la amplia terraza de mi casa, espiando los movimientos de la gente por la calle y en el interior de las viviendas de la casa de enfrente, hasta que mis padres decidieron cubrir la terraza y agrandar el piso. En el principal vivían mis abuelos paternos y la familia formada por una hermana de mi padre. Solo llegué a conocer a mi abuela, siempre con jaqueca. Vivía recluida en un cuarto en penumbra del que salía los domingos por la mañana para llevarnos a todos los nietos a pasear al parque en un coche de caballos de alquiler. Este coche alquilado era el símbolo de la buena vida que debió haber proporcionado la fortuna perdida durante la guerra y cuyos restos descansaban en el almacén de telas del sótano.

En cuanto llegaba el verano, íbamos a Pamplona, a casa de nuestra abuela materna, que también duró más que el abuelo. Esta

familia no tenía a sus espaldas ninguna fortuna venida abajo. Mi madre era la menor de cuatro hermanas, y tras ella habían nacido dos chicos. Todo el mundo los conocía, a ellas y a ellos, por lo guapos que eran. Eran, también, un poco esnobs. En aquella casa en la que a la hora del postre había que escoger entre fruta o queso, dilema que como es natural nunca se resolvía a satisfacción, se tomaba mucho café, se bebía bastante vino y algún licor, se fumaba sin parar y se tenían los cánones del buen gusto en el vestir. En cambio, en la familia de mi padre siempre se ha presumido de sencillez, honestidad y sinceridad, y aun cuando, como era de rigor en esa época, el humo del tabaco inundaba las salas y no se desdeñaban el vino ni los licores, no se hacía ostentación de ello, no se hablaba de ello, y, sobre todo, no se hablaba de modas, nadie tenía la pretensión de la elegancia.

Cuando mi madre, recién llegada a Pamplona, salía a la calle, miraba con nostalgia a su alrededor en busca de un resto de algo. El espíritu de las decisiones difíciles y de la pérdida la envolvía, o fui yo quien en mi imaginación la envolví de melancolía para poder escribir y dar un sentido a mis propias y vagas insatisfacciones. Estas construcciones, sin embargo, no duran eternamente, y el proceso a través del cual se van desmontando es arduo y doloroso y suele dejar algún poso de amargura. Las identificaciones y afinidades que se buscan en la vida son mucho más frágiles y cuestionables que las que nos ofrece la literatura, pero a pesar de las decepciones y del ruido de cristales rotos que las acompaña, tienen el mérito de haber sido eso, las primeras construcciones, las primeras vías a través de las cuales pudimos huir de la realidad y en las que empezamos a construir nuestro refugio. Algún apoyo obtuvimos para él, aunque no nos lo dieran de manera consciente, aunque quienes nos lo daban, no sabían para lo que nos iba a servir…

Mis gustos, mi curiosidad, mi escala de valores se fueron formando en el interior de esos núcleos familiares y las casi inaprehensibles tensiones que había entre ellos. Poco, muy poco a poco, descubrí que lo que yo quería era escapar, seguramente sin renunciar, todavía, a lo que entendía como apoyos y complicidades, a salvo, durante una época, de los posteriores y también duros aprendizajes de la madurez. Del mundo me interesaba, sobre todo,

lo que quedaba fuera del ámbito de mis familias, eso que se vislumbraba por las rendijas de las puertas. Pero aquellos universos que me parecían tan limitados me hicieron meditar, y de aquellas meditaciones y consideraciones, en las que la imaginación ponía mucho de su parte, hallé también fuente de placer. Me complacía descubrir los matices de las diferentes categorías que se me ofrecían como modelos, vislumbrar que los honestos pueden, por ejemplo, ser insensibles y hasta crueles; que los elegantes a veces son generosos, no por la fuerza de su naturaleza, sino porque rara vez llegan a la raíz de las cosas. Lo pintoresco no les produce envidia y agradecen poder celebrar las incómodas extravagancias de los otros porque eso les permite situarse en el lugar de las mentes magnánimas, abiertas a las corrientes más modernas, hasta un poco subversivas, del mundo. Los honestos son generosos por principio; los elegantes, por indiferencia. Y unos y otros te pueden traicionar, aunque lo cierto es que, como con los segundos no cuentas nunca, su traición no te coge por sorpresa. Los elegantes seducen, los honestos te tienen, te atrapan. Irse separando de todos ellos es pensar mucho en ellos, en lo que unos y otros son o representan.

Estos primeros mundos que se descubren, los primeros recuerdos guardados, son los que trazan el camino por el que literatura va a discurrir, y todas las cosas que después de ellos nos vuelven a impresionar, hasta el punto de proporcionarnos nuevo material para la creación, lo hacen por su parecido con ellos, porque nos remiten al origen. La vocación literaria dura lo que duran los recuerdos, las primeras sensaciones que hicieron visible durante unos segundos el hilo que nos unía al mundo.

Todos los escritores llevan en su interior su propia «Carta al padre». Algunos, no solo Kafka, la han escrito de verdad. Todos llegan a saber, o a creer que saben, de qué forma fueron dañados para siempre, aunque ya no puedan reclamar responsabilidades, convencidos de que la complejidad de la vida, los malentendidos y el azar tienen tanta responsabilidad en sus primeras desgracias como la mala voluntad o la indiferencia de las personas que los rodearon. En las desgracias, en las alegrías y en las satisfacciones. Aquellas personas que, como Kafka escribía de su padre, eran la medida de todas las cosas y que, curiosamente, no parecían tener conciencia de su poder, van cobrando, con el tiempo, dimensiones

más naturales, y el escritor va saliendo de su núcleo de defensa. ¿Pero sale alguna vez del todo?, ¿no puso demasiado en él para hacer aquel primer intento de sobrevivir y aferrarse a algo muy interior, muy secreto, como para abandonarlo completamente después, una vez que el camino se fue haciendo más seguro y el poder de los otros sobre él, más débil?

El caso es que en aquellas primeras construcciones defensivas, en aquellas pequeñas complicidades y emociones, se empezaron a poner las primeras piedras de los edificios literarios y estéticos que fueron albergando los sueños.

La casa de mi abuela materna, tan decisiva en mi descubrimiento del mundo, es el escenario de «El origen del deseo» (el último relato de *Una enfermedad moral*), donde todos los personajes son, además, reales, y esa familia y ese piso están también presentes, aunque deformados, en *Todos mienten*. En mi primera novela, *El bandido doblemente armado*, en cambio, hay más de mi ciudad de los inviernos, Zaragoza, que de la ciudad de mis veranos, y la imagen de la señora Lennox en el vestíbulo del colegio de sus hijos en cierto modo es parte de mis recuerdos, porque el vestíbulo de mi propio colegio se llenaba de madres que venían a buscar a sus hijas, y yo las miraba y pensaba cómo serían las vidas con ellas, en otras casas… Di a los nombres de las calles de la ciudad que inventé para *El bandido* los del barrio de estudiantes de la Universidad de California donde, ya casada, viví algunos años. Aquellos nombres españoles eran poéticos de por sí, tanto más cuanto que la concordancia sintáctica no había sido respetada. El propio nombre del barrio, Isla Vista, estaba lleno de sugerencias. En *El bandido doblemente armado*, que rinde un homenaje a Raymond Chandler, dando a los personajes los nombres de los de *El largo adiós*, se da también este otro homenaje a aquel tiempo y lugar de mi pasado, tras cuyo itinerario, el itinerario que siguen los personajes de *El bandido doblemente armado*, un detective inteligente, un seguidor de Philip Marlowe, podría encontrar el plano de mi ciudad natal.

No es extraño, en fin, que mis dos primeras novelas, aunque no autobiográficas, sean historias familiares. De una manera u otra, todo lo que mis dos familias me hicieron pensar está allí; aquellas casas de largos pasillos, las salas en penumbra, las consolas

abarrotadas de marcos con fotografías…, fueron el telón de fondo de conversaciones y pequeñas conspiraciones, secretos y abandonos, y en ellas crecen mis personajes, de ellas salen en busca de orientación, y en la búsqueda, las recuerdan y las recrean.

Normalmente, a no ser que el escritor se decante por la autobiografía, lo que no es mi caso, el novelista no cuenta cosas de su vida, sino cosas de la vida de los demás, unos demás que son casi siempre imaginarios, o de él viviendo otra vida, o viviendo de otro modo la vida. Pero ¿cómo podría inventar la vida de los otros, y la suya misma, si no se hubiera despegado de ella, precisamente, al indagar, al profundizar? La realidad ya está hecha, y lo literario todavía no existe, pero puede llegar a existir. Este pequeño descubrimiento es una de las cosas más alentadoras que nos es dado conocer en la vida.

2.
LA
PRIMERA NOVELA

Escribí mi primera novela relativamente tarde, durante el invierno de 1976, cuando me faltaba un año para cumplir treinta, una de las barreras de la vida. Hasta entonces había escrito mucho, poesía y cuentos, pero nunca novelas. Surgió de una manera natural y no me sorprendió demasiado el hecho de que saliera con facilidad y hasta un poco súbitamente, porque siempre había pensado que iba a escribir novelas. Ese «siempre» quiere decir en la infancia, en la adolescencia. En aquella época, además de escribir poemas y cuentos, me dedicaba a anotar los títulos de mis futuras novelas, que, como es lógico, no son los que luego tuvieron, porque el presente es más poderoso que el pasado y lo que entonces me resultaba sugerente hoy solo me hace sonreír con cierta conmiseración.

Hasta llegar al momento en que la novela surgió, yo me decía de vez en cuando, cuando tenía tiempo para ello: «Si diera con un buen argumento, escribiría una novela y me lo pasaría muy bien». Todavía creía lo que había creído en la adolescencia: que la literatura lo ofrece todo, que era, para decirlo con palabras

trascendentes, un camino de salvación, un lugar seguro donde uno se siente distinto de los demás y a salvo en un mundo que no nos comprende. En aquel territorio que el resto de las personas ignoraban ocurría lo que realmente valía la pena: las emociones auténticas, la sensibilidad, la verdadera inteligencia. No se necesitaba a nadie en ese territorio. Uno se bastaba a sí mismo.

Pero la literatura iba y venía de mi vida y no era, ni mucho menos, mi principal preocupación. Lo que yo había escrito hasta el momento, además de poemas, se limitaba a una docena de relatos de tono bastante confesional. Y la primera novela que escribí participó de ese tono, aunque en ese momento yo no lo creía así, o no la creía tan confesional como en realidad era.

Estaba dividida en tres partes y tenía una estructura simétrica. Aunque estaba escrita en tercera persona, la perspectiva iba cambiando según desfilaban los personajes, que eran seis y rondaban, como su autora, los treinta años. Se desarrollaba en Madrid y giraba alrededor de un encuentro que, aunque se llegaba a realizar, carecía finalmente de sentido. Todo sucedía en un solo día y se desarrollaba, sobre todo, en interiores: casas y cafeterías. Era, en suma, como sucede con muchas primeras novelas, una reflexión bastante directa sobre el profundo, vago e irresoluble problema de la soledad, la incomunicación y el absurdo de la vida. Todos los personajes se parecían entre sí y se parecían a mí.

Le puse un título largo y algo rebuscado: ¿*Por qué se le quemó la casa a Bobby Fuller*?, porque era una frase que escuchaba por la radio a la hora en que yo estaba escribiendo. Un disco de Bobby Fuller —*Rompí la ley, y vencí*— servía de sintonía al programa que se iniciaba a las cinco de la tarde, cuando yo también empezaba a escribir. Me gustaba aquella canción y me gustaba la pregunta que, casi siempre, a su término, se hacía el locutor, aunque nunca pude encontrar discos de Bobby Fuller, ni mucho menos saber dónde había estado su casa ni cómo se quemó. Pero la frase me pareció apropiada para el título porque casi todos los escenarios de la novela eran casas y porque sugería cierto dramatismo.

Pasé a máquina aquel manuscrito —fue la primera y última vez que escribí a mano—, lo corregí, lo volví a pasar a limpio y lo envié a una serie de personas, que me ayudaron a hacer algunas gestiones para su publicación. Pasé una tarde metiendo las copias de la

novela en carpetas azules y envolviéndolas en papel de estraza, escribiendo direcciones y atando cordeles. La envié a dos o tres editoriales. La envié a un concurso. Todavía sobraron algunas copias, que de momento guardé en un armario y que tiré mucho más tarde. Todo aquel esfuerzo me dejó agotada.

Un año después, me enfrenté a aquella novela y no me gustó. Me molestaba su tono, confesional y trascendente. Yo había escrito ya el primer capítulo de *El bandido doblemente armado* y, antes de seguir adelante, decidí reescribir *Bobby Fuller* con el tono encontrado en *El bandido*, con lo que la novela, que tenía doscientos folios, quedó reducida a cuarenta y cinco. Pero los personajes seguían siendo los mismos, tenían sus profundos e irresolubles problemas, y la estructura se mantenía y se mantenía el que no pasara en realidad gran cosa. Había sido una novela introspectiva, basada en monólogos interiores. Ahora tenía un estilo más ligero y un tono distante, había un esfuerzo de síntesis y ciertas dosis de humor y de ingenio, pero la novela no funcionaba, los personajes se me escapaban, no eran creíbles.

Mi principal objetivo, mientras escribía aquella primera novela, era comunicar al mundo mis confusos sentimientos, creyendo que estos eran originales. A partir de aquella revisión, dos años después, comprendí que más que la expresión de mi mundo interno, que aunque uno no se lo proponga sale siempre, lo que necesitaba era crear un mundo coherente y real, verosímil. Los personajes de *Bobby Fuller* no tenían entidad suficiente, no tenían su propia identidad. Me había quedado a medio camino.

Después de *Bobby Fuller*, escribí otra novela que quería ser como un cuadro de Hopper: dos mujeres hablando en una cafetería. Esa era la imagen que yo tenía en mi cabeza, pero tampoco conseguí en esa ocasión que los personajes funcionaran. Solo una escena y un personaje han sido arrancados de la niebla de esa novela y han conseguido integrarse en otra, mucho después. Se trata de una escena en la terraza de un bar que aparece en *Todos mienten*. El personaje es Chicho Montano. De forma que guardo mi dosis de agradecimiento a esta novela frustrada.

Y, al fin, un día me encontré escribiendo *El bandido*, sabiendo que la voz que contaba la historia era verdadera, era ya un personaje. Creo que emplear la primera persona me ayudó a dar con

esa sensación de realidad que en seguida me invadió.

Lo cierto es que tuve como una visión. A la primera que vi, como ya he dicho, fue a la señora Lennox, en el espacioso vestíbulo del colegio de sus hijos, muy semejante al vestíbulo de mi primer colegio, que, por desdicha, no existe ya. La señora Lennox, rodeada de otras madres, de criadas, de abuelas, de algún padre, resultaba impresionante: su perfume se extendía por el vestíbulo y todos la miraban, envidiando su elegancia, su audacia, su riqueza.

Cuando terminé *El bandido* sabía que, más que sobre los Lennox, la novela trataba sobre el narrador, aunque nunca se nos diga su nombre. Sabemos de él más de lo que parece. No se nos dan muchos datos de su vida, pero conocemos su interior, su visión de la realidad. Es un escritor. Es mezquino, dependiente, orgulloso, ambicioso. Está lleno de ideales. Es un aprendiz de escritor. Al escribir *El bandido*, rinde un homenaje a las personas que le han fascinado, incluso seducido, recupera el pasado y lo trasciende. La victoria es suya. En la novela, hace a los Lennox atemporales.

Por primera vez, yo había visto a un personaje fuera de mí y conseguí, según creo, un narrador que, aun cuando estaba muy ligado a mí, tenía su propia identidad. Era a él a quien le había pasado cuanto se relataba en el libro, era él quien había conocido y amado a los Lennox, y había sido capaz de llevarlos a una novela.

Por eso me siento agradecida a *El bandido*. Todavía lo recuerdo con emoción. Fue mi despegue, el despegue de los personajes. Mientras los escribía, aprendí a dejar a los personajes en libertad, en busca de sí mismos, a darles la necesaria dosis de comprensión e identificación, sin sofocarles. Vida y literatura habían conseguido separarse. Yo era ya medio consciente de este proceso de separación y me invadía cierta euforia, y como sabía el favor que le debía a la literatura en general y a Raymond Chandler en particular por haberme ido enseñando esa distancia, fui dando a mis personajes los nombres de los protagonistas de *El largo adiós*. Había que celebrarlo y agradecerlo, la literatura había entrado en mi vida y era capaz, aunque fuese por un espacio limitado de tiempo, lo que dura una novela, de triunfar sobre ella.

3.
LO QUE HAY DETRÁS DE «LA INDIFERENCIA DE EVA»

Hace algunos años (siempre muchos), trabajé en la radio. Leía con voz temblorosa comentarios literarios, daba una lista de novedades y cerraba con una entrevista. El jefe de programas me dijo un día que le interesaría mucho que ampliara las entrevistas. Las incluiría en otro espacio y pondría a mi disposición un equipo móvil. «A ver si consigues escritores importantes», me dijo, con una amplia sonrisa. Ya en la calle, me estremecí: escritores importantes, ¿cómo se conseguían? Además, había que leer toda su obra. No podía hacerse una buena entrevista sin haber leído toda, o casi toda, la obra del autor. Y los escritores importantes han escrito mucho, y el dinero que pagaban por una de aquellas entrevistas era poco.

Cavilando, llegué a mi casa, y me senté, abatida, en el sofá. Mientras hablaba con mi madre por teléfono, me acordé de Rafael García Serrano, porque habían sido amigos en su juventud y mi madre leía sus novelas. «Yo le llamaré», se ofreció mi madre. Localicé a mi jefe para cerciorarme de que era un escritor suficientemente importante y me dio, asombrado pero contento, su consentimiento. Tenía fama de reaccionario y se rumoreaba que no podía durar mucho en aquel puesto. Así fue.

El día fijado para la entrevista con Rafael García Serrano no había ningún equipo móvil libre, de forma que fui a recogerle a su casa. Él mismo me abrió la puerta. Llevaba zapatillas y arrastraba sus pies cansadamente. «Parece que las estoy viendo, guapísimas… Tu madre también…», murmuró, en una frase que parecía salida de mis recuerdos de infancia. Rodeados de libros y revistas polvorientas, y pilas y pilas de papeles, le expliqué en qué iba a consistir la entrevista. Él asentía. Tenía mala cara, pero fue amable. En el pequeño espacio de la cabina, como siempre, me puse a temblar. Hice la presentación e inicié las preguntas. La voz de Rafael García Serrano, atronadora, lo llenó todo. Sus respuestas eran contundentes y radicales. El espíritu de la lucha, y de la

guerra, seguía vivo en él. Era tan sumamente joven que me desconcertó. Pero los jóvenes de verdad no se desconciertan, de forma que él siguió hablando. El programa resultó una especie de panfleto y creo que hasta a mi jefe le pareció excesivo.

Tenía que cambiar de tercio. Manuel Mújica Laínez estaba de paso en Madrid. Había venido con motivo de la publicación de *El escarabajo*. Se alojaba en el Hotel El Prado. Nadie podía presentármelo. Tuve que llamarle yo. Me concedió una entrevista a las diez de la mañana de un miércoles del mes de abril. En la radio, no pudieron proporcionarme la ayuda de un técnico. Tampoco había hora libre para grabar en el estudio. Me dieron un pesado magnetofón, me explicaron cómo se utilizaba y se desentendieron de mí. Llegué a casa presa del pánico, con el pesado magnetofón entre los brazos y los libros de Mújica Laínez encima. Jamás en toda mi vida había utilizado un magnetofón. Era demasiado bueno y complicado para mí. Le rogué a mi marido que me acompañara. Estaba muy ocupado pero, al fin, consintió en hacerse pasar por el técnico y acompañarme. Llegamos puntualmente a la cafetería del hotel, nos instalamos en un silencioso rincón, buscamos un enchufe y esperamos. Mújica Laínez apareció en seguida, cortés y majestuoso. Habló mucho, las manos sobre su bastón, con el enorme anillo del escarabajo azul a la vista de todos. De vez en cuando, miraba al técnico, que asentía, y señalaba el magnetofón con un gesto de desconfianza. Los escritores admiran la técnica. Le dimos las gracias, estrechamos su mano y volvimos al coche. «No lo habías leído», me dijo mi marido, «lo ha notado».

Días más tarde, fui a casa de Jesús Fernández Santos con el mismo pesado magnetofón entre los brazos. Seguramente a causa de la amabilidad con que me había hablado por teléfono, me atreví a ir sola, sin el técnico. Me dije que el propio Fernández Santos podría ayudarme. Hacía calor y en el amplio salón lleno de luz de Fernández Santos, después de haber comprobado, efectivamente con la ayuda del escritor, el funcionamiento del aparato, grabamos tranquilamente durante casi una hora. Guardo de él uno de esos recuerdos apacibles que no parecen de este mundo. El escritor, que ya estaba enfermo, tenía una expresión de cansancio, pero se prestó a hablar de literatura conmigo. Fue paciente y generoso. Me regaló sus libros y me aconsejó que no publicara los relatos que, según le

dije —porque él, solícito, se interesó por mí—, yo estaba escribiendo, directamente en un libro, sino que los fuera sacando aquí y allá, con el fin de obtener algo de dinero. Pero todos los relatos de *Una enfermedad moral* llegaron al libro inéditos; ¿dónde los iba a publicar?

Llegó la Feria del Libro y mi jefe me dijo: «Sería estupendo que entrevistaras a X». Prefiero no revelar la identidad de X, porque es un escritor vivo y a lo mejor no le gusta que hablen de él. X entonces tenía ya cierta fama, aunque no tanta como hoy. De modo que una mañana me fui al Retiro y haciendo extraordinario acopio de valor me presenté en la caseta correspondiente. Aproveché un momento en que se despobló y me presenté. Asombrosamente, X me dio una cita para la mañana siguiente en el Hotel Suecia. Acudí puntualmente. Era una mañana lluviosa, según consta en la dedicatoria que X me escribió en su libro. El escritor tardó en aparecer en el vestíbulo y, cuando ya empezaba a pensar en irme, porque no era capaz de volver a llamar a su habitación, lo vi en la puerta del ascensor. Estaba cansado y nervioso, como si no hubiera dormido mucho o hubiera dormido mal, como si todo aquello no le gustara en absoluto, pero no canceló la entrevista. Subimos a su cuarto y puse el magnetofón sobre una mesa contra la pared. Hice una prueba, le hice hacer una prueba y durante un rato nos esforzamos por mantener la calma, la profesionalidad, cada uno a su modo. Su voz temblaba. En algún momento, me miró y me dijo algo así como: «Claro, tú no has leído mi libro». Pero no estaba en absoluto ofendido. Me impresionó tanto su actitud que, aun cuando yo sí había leído el libro y me había reído mucho con él, me quedé paralizada y puse muy poca convicción en defenderme. Finalizada la entrevista, me ayudó a recoger el aparato y echamos una ojeada a las azoteas. Todo estaba gris. Mientras bajábamos en el ascensor, me preguntó qué podría hacer con su chaqueta azul de hilo, que se le había manchado. Le sugerí, como la mujer y entrevistadora de mundo que no era, que tal vez en el hotel podrían encargarse de enviarla al tinte. Alabó entonces mi chaqueta y en ese momento supe que la entrevista hubiera ido mucho mejor si hubiéramos empezado hablando de nuestras chaquetas, que era lo que en aquella mañana gris y melancólica nos preocupaba de verdad a los dos. Años más tarde, le hablé a X de aquella entrevista del Hotel

Suecia, pero él, como es natural, no conseguía recordarla. Le recordé las manchas de su chaqueta y, repentinamente, él se acordó de mi chaqueta, aquella estupenda chaqueta que por desgracia perdí…

No hice buenas entrevistas, ciertamente. Lo supe en seguida, mientras aceptaba el trabajo, mientras proponía la lista de personas que podía entrevistar, mientras avanzaba hacia ellas, mientras las entrevistaba. Sé que todos ellos tenían cosas que contar y que dependía de mí el que lo hicieran bien. Pero a mí me faltaba soltura y decisión y tenía un gran temor a que me fallara el magnetofón. La vista se me nublaba cuando la enfocaba en el teclado de los mandos, y me temblaba la voz, y tenía miedo de todo… Y odiaba moverme de aquí para allá, en busca de un lugar donde dejar el coche, y llevando conmigo aquel aparato tan bueno y tan pesado. Mi gratitud hacia todas las personas que se plegaron a ser entrevistadas por mí es inmensa. Si algo salió bien, fue por ellas. Tenía tan claro que yo no iba a hacer bien aquel trabajo que antes de empezar escribí un cuento, «La indiferencia de Eva», para ofrecer un homenaje al modelo al que nunca conseguiría aproximarme. Eva es la entrevistadora ideal. Lo sabe todo de su personaje y le hace las preguntas oportunas. Lo deslumbra. A pesar de que no es guapa (no podía ser guapa, ya que era perfecta), el novelista se enamora fugazmente de ella, Eva gana, triunfa, se impone. El narrador, un poco despiadado, dice al final: «El resto de la historia fue vulgar», pero cualquier lector un poco sensible sabe que quien es vulgar es el escritor. Eva es fantástica. Llora en el interior de su coche, cuando la entrevista ha finalizado, ignorando que el escritor la observa. Yo sé por qué llora.

Mientras hice entrevistas, no fui como Eva. Nunca soy como Eva. Pero cuando la vi llorar y vi que el escritor la miraba, supe que ella se parecía a mí instantáneamente. La luz brilló y se apagó. La literatura te da esas cosas.

4.

BURDEOS

, SEÑALES DEL MUNDO EXTERIOR

Cuando, después de una temporada en que trabajaba fuera de casa, tuve todas las mañanas libres para escribir, me sobraba el tiempo, y estaba deseando que se produjera cualquier pequeño acontecimiento que me hiciera abandonar mi tarea. El timbre del teléfono era bien recibido, e incluso el de la puerta, y a media mañana me iba a correos, después de abrir mi buzón y escudriñarlo bien. «Al indolente —escribe Cioran— la correspondencia le da la ilusión de la actividad. Nada le halaga tanto como ir a correos a echar una carta cada día». Yo era una perfecta indolente, y el buzón, la oficina de correos y las cartas, mis mayores consuelos.

Doté a Pauline Duvivier, el personaje inicial de *Burdeos*, de esa inquietud mía, y disfruté recompensándola: todos los cambios que le sobrevienen le llegan a través de cartas, de sobres, de misivas. Las señales del mundo exterior la rescatan, remueven su curiosidad y la lanzan de nuevo al juego de la vida, tal y como ella preveía cada día mientras echaba una ojeada al buzón, a medias esperanzada, a medias temerosa.

Me identifiqué mucho con Pauline y con su vida rutinaria, que edifiqué sobre las bases de la mía, de esas temporadas de mi vida en que me siento aislada, desconectada del mundo, y, sin embargo, acabo aficionándome al aislamiento, a la rutina solitaria, en la que los menores recados y costumbres se convierten en ritos, y todo tiene su tiempo y su lugar. Así que las señales del mundo exterior que yo recibía eran y no eran deseadas; las llamadas telefónicas y las cartas se necesitaban mientras no se producían, pero, una vez presentes, ¡qué de tiempo quitaban!, ¡cuánto terreno invadían!

A Pauline Duvivier le di aquellos contradictorios sentimientos, la hice intervenir en la vida de los demás, por quienes siente una intuitiva simpatía, pero intenté dotarla de suficiente fuerza interior como para que disfrutara de su vida solitaria; la proveí de mitos, de modelos. Su temor y el mío, que el mundo exterior acabe con ella, se ven compensados por su curiosidad, también mía: la vida de los otros. Su vida está hecha, pero no acabada. En el barrio tranquilo de su ciudad tranquila, hay espacio para la aventura, los dramas, los conflictos de la vida. Pauline se encontró en el punto de partida de esta novela, en la que las historias están tejidas con hilos muy delgados porque lo que me importaba era acceder al interior de los personajes y descubrir, sobre todo, la relación, en principio no

visible, que se establece entre ellos.

El espíritu de Montaigne, que por aquel entonces me acompañaba, se concretó en la devoción que le había procurado el padre de Pauline, a quien, de todos modos, la propia Pauline hacía ciertos reproches, pues, encerrado en su habitación, se había desentendido de la vida. Fue mi pequeña venganza de Montaigne y de su exacerbada necesidad de defender siempre y en todo caso la moderación, lo cual le lleva a apoyar al antipático Calicles cuando reprocha a Sócrates el practicar la filosofía en exceso… Estuve tentada de incluir en la novela alguna cita de Montaigne, pero finalmente no lo hice, supongo que porque las citas escogidas no acababan de casar en las situaciones, y también porque Montaigne no es de los autores que se deja citar con facilidad, precisamente por su absoluta falta de grandilocuencia. Ahora, ya al margen de la novela, me permitiré citar algunas de sus frases: «Está en lo posible que la desdicha no sobrevenga», «Se nos enseña a vivir cuando ya nuestra vida ha pasado», «El buen decir no es cosa de desdén, pero desde luego no reviste la importancia que quiere dársele». El azar, las dificultades del aprendizaje y cierto descuido formal: esos fueron, tal vez, los puntos en los que las reflexiones de Montaigne me reconfortaron o reafirmaron más.

Y quizá le deba a Montaigne algo más, el atrevimiento de escribir estas notas que, si en forma de libro ven la luz, serán encuadradas en la solemne categoría de «ensayo», olvidando todos que si Montaigne escogió esta palabra para titular sus diversos comentarios sobre la vida fue precisamente porque el término «ensayo» no le parecía, no era, en absoluto solemne: «Todo este mamotreto que emborrono no es más que el registro de los ensayos de mi vida». «Si mi alma pudiera tomar forma y pie, yo me decidiría en vez de ensayarme. Pero siempre está en prueba y aprendizaje». Si Montaigne pudiera sospechar que la palabra que él utiliza por primera vez inaugura un género que ha derivado muchas veces hacia la seriedad y la categorización, se asombraría, y así yo, apoyada en aquel inicial espíritu nada grave, me animo a hilvanar estas notas.

Pero vuelvo a Pauline, a Burdeos. Como he contado en otra parte, yo tenía un borroso recuerdo de Burdeos, porque en uno de nuestros viajes veraniegos de infancia, cuando desde Pamplona nos

adentrábamos en la seductora Francia, hacíamos el recorrido por la carretera de la costa —San Juan de Luz, Biarritz, Bayona…—, y en una ocasión enfilamos las laudas e hicimos noche en Burdeos. Aquella ciudad de edificios solemnes y grises, el parque, el ancho río y sus numerosos puentes se quedaron en mi memoria… Era el mundo exterior, amplio e ilimitado, desconocido. Así que la rutina, los temores y las esperanzas de Pauline debían desarrollarse allí, en ese otro mundo que no era el mío, el mundo intuido. Yo no sé si al situar a Pauline en un barrio de Burdeos, al dotarla de un nombre y apellido franceses, rescataba mis sueños y mis intuiciones de la infancia, pero me sentí cómoda haciéndola pasear por aquella ciudad que apenas recordaba, el punto más lejano de Francia que alcancé en mis viajes familiares. El caso es que fue así, y Pauline Duvivier, Helene Dufour, Rose Fouquet y, casi más que todos ellos, René Dufour y Lilly Skalnick, de quienes no he hablado aquí, pero quienes cobraron las vidas que más me interesaron y me sirvieron, permanecen allí, a mi lado, en la cercana, cercana ya, Burdeos.

5.
REGRESO
A LOS PRIMEROS ESCENARIOS

Mientras en casa de mi abuela materna, yo anotaba en un cuaderno los títulos de futuras novelas, era consciente, desdichadamente consciente, de que sabía muy poco de la vida y que estaba lejos, por tanto, el momento de escribir esas novelas. En aquella casa de suelos de madera que crujían horrísonamente por las noches, intuí por primera vez que la vida estaba llena de turbios misterios, a los que tal vez nunca accedería. Me angustiaba quedarme fuera de esos misterios y me atraía la idea de meterme de cabeza en ellos, por mucho peligro que la aventura conllevara. El símbolo de ese abismo eran nuestros nunca vistos vecinos. Digo «nunca vistos» literalmente. Nunca los vi, aunque no había duda de que existían. Mi madre, mi abuela, mis tíos, los conocían. A veces decían que habían hablado con ellos en el rellano de las escaleras, en el portal, en medio de la calle, o recordaban la última vez que los habían visto. De hecho, el nombre de los vecinos se pronunciaba en casa

con frecuencia, no solo su nombre, sino el de sus padres y sus abuelos, quienes vivían en el piso contiguo. Toda la familia ocupaba el centro y la derecha de nuestro piso. Se contaban anécdotas de ellos y siempre se dejaba caer, al final, un suspiro apesadumbrado: «¡Pobres abuelos! ¡Pobres padres!».

Aquellos vecinos, a los que se calificaba de tarambanas y sinvergüenzas, adjetivos que yo no entendía del todo, eran, indiscutiblemente, bebedores empedernidos, y todas sus noches concluían en borrachera. Si yo no los había visto nunca era porque hacían una vida totalmente nocturna. Dormían durante el día y salían —a beber— por la noche. Uno de ellos, médico, pasaba unas horas de consulta a última hora de la tarde en el bar de la esquina de enfrente. Yo me asomaba al bar, pero nunca conseguí saber cuál de aquellos hombres podía ser el doctor. Ninguno tenía apariencia de tal. Y, como a pesar del tono de escándalo que se empleaba para hablar de ellos, se hablaba mucho de ellos, era la propia atracción que flotaba en nuestro piso la que aumentaba la mía. De madrugada, la cocinera y la doncella se levantaban para espiarlos. Subían las escaleras prácticamente en brazos del sereno, hombre paciente y generoso, gran amigo suyo, que, según se rumoreaba, debía de recibir buenas propinas. Unas veces metían más jaleo que otras y eso era lo que se comentaba en la cocina por la mañana, mientras se hacía el café para el desayuno. Ese café que sabía a malta o a achicoria.

Esos vecinos nunca vistos, pero tan alborotadores y de vida tan desordenada que luego, según supe por labios de mi madre, resultaron ser dignos de compasión, cercados siempre por el fracaso sentimental, la enfermedad y la muerte, pugnaban por salir del mundo de mis recuerdos para adquirir una vida más larga —quién sabe cuánto de larga— y más expuesta. Y, repentinamente, entraron en un cuento. Por primera vez, hablé de personajes que habían sido personas reales e hice referencia expresa a mi familia; en el cuento aparecía mi madre, mi abuela y mi tío.

Lo titulé «El origen del deseo»: del deseo de escribir, de intentar superar, a través de lo ficticio, las frustraciones de la realidad. Dos aspectos igualmente frustrantes en aquel caso de los vecinos nunca vistos: el que yo nunca los hubiera visto y la insatisfacción que se intuía en sus vidas desordenadas. Este relato fue el primer paso

hacia *Todos mienten*, que no fue escrita inmediatamente, sino que surgió después de que *Burdeos* viera la luz. Sin duda, necesitaba ese tiempo para irla madurando dentro de mí.

Así, un día me vi escribiendo de nuevo sobre mis espiados y misteriosos vecinos, los acerqué a la realidad literaria y los convertí en la familia paterna de mi protagonista narrador. La figura de este narrador, Javier Arroyo, se me fue haciendo nítida poco a poco, mientras investigaba en su pasado. Es también aprendiz de escritor, como el narrador de *El bandido*, pero eso era lo único que se sabía de aquel narrador. En cambio, ahora sabía cómo era la familia de mi narrador, eran los Arroyo de «El origen del deseo». Pero no voy a contar la novela, por mucho que tenga la tentación de hacerlo. Eso hay que dejárselo a los lectores. No pude evitar, sin embargo, cuando *Todos mienten* se publicó, escribir estas líneas:

«Se empieza a escribir por un sinnúmero de razones más bien confusas que tienen que ver con los grandes e indefinibles temores, pero en determinado momento se descubre que se escribe para vivir una historia más con el narrador. Si mi historia con este narrador fuera real (aunque lo es), estoy segura de que nunca surgiría al otro lado del hilo telefónico para decirme: "Baja corriendo, estoy en el bar de la esquina y necesito verte". No, este es un narrador que no va detrás de ti. Tú vas detrás de él. De todos los narradores que hasta ahora me ha sido dado conocer es el que más guarda y más oculta, el que más miente. Si todavía en algunos ratos me descubro pensando en él, es porque sospecho que detrás de su silencio hay algo reservado para mí, un mensaje, una proposición, una decisión pendiente. No se puede vivir con el peso del pasado a nuestras espaldas, no se puede vivir con el temor a perderlo todo. Lo abandoné en el portal de la casa de sus abuelos, de la mano de su novia, en un año impreciso, más allá de sus treinta años. Verano. Mucha gente por la calle. Que se las arregle».

6.
MUJERES
QUE VIAJAN

Como soy muy mala viajera, como, cada vez que viajo, se me hace un mundo, y en el momento de dejar la casa, la maleta junto a la puerta, el taxi a punto de venir a recogerme, me entra un pánico intenso, y solo otra clase de miedo, muy ligado a la superstición, me impide no cancelar el viaje, me ha supuesto cierto grado de consuelo inventarme personajes femeninos viajeros.

Lilly Skalnick, en *Burdeos*, es ya una mujer viajera, que yo, sobre todo, recuerdo en los momentos en que llora en su habitación de hotel, en medio de un desamparo que no había previsto. Pero sus lágrimas me ayudaron a mí. Muchas veces me he acordado de ella, de todo lo que tuvo que esforzarse para finalizar su reportaje, y de su última entrevista con Allan Rutherford, en California, cuando presintió la muerte de su amigo y palpó la serenidad del anochecer.

A la protagonista y narradora de «Camino de Houmt Souk», que es muy desenvuelta y experimentada, la hice viajar a Túnez, a la isla de Jerba. Yo había hecho ese viaje en condiciones distintas a las suyas; solo hay algo casi exacto; el trayecto en bicicleta del hotel a Houmt Souk con el viento en contra. Al llegar, al bajarme de la bici, que era un artefacto pesadísimo, casi me caigo; me había esforzado tanto que las piernas no me sostenían. Me impresionó aquel paisaje sobre el que parecía flotar constantemente la música que suena en los chiringuitos árabes. Aquellas voces, aquellos acordes, me perseguían, y todavía se filtran en mis sueños. Corresponden perfectamente a la intensa luz que se derrama sobre las casas ocultas entre las dunas, la alfombra de flores que cubre las marismas, el brillante mar. Escribí ese relato inmediatamente después de regresar de Túnez, temiendo que mis impresiones se evaporaran, pero lo cierto es que han permanecido casi intactas. ¿Qué tienen ese paisaje, esa luz, esa música, que ver conmigo? Yo, que he nacido en una ciudad de interior, cuyo ancho río empuja aguas marrones, cuyos vientos invernales impiden los plácidos paseos, ¿qué veo en esas latitudes cálidas, musicales? Tal vez todo lo que me ha faltado, sin saberlo, lo que echaba de menos antes de ser conocido, el poderse abandonar, bajando todas las guardias, como si no existieran enemigos, como si vivir consistiera en eso: en protegerse del sol, no hacer nada, no tener planes, disfrutar del aire caliente, descansar, sonreír porque la vida es dulce…

La protagonista de *Queda la noche* también es una mujer

viajera. En las primeras páginas de la novela visita Tokio, Kioto, Hong Kong y Delhi, si no recuerdo mal. Yo hice ese viaje antes que ella, y mientras nadaba en la piscina del hotel de Delhi, trataba de convencerme de que todo lo que me rodeaba era verdad y sentía ya que las horas se me escapaban, que pasaban demasiado fugaces sin que pudiera detenerlas. De haber podido, me hubiera quedado en Delhi, recorriendo las calles de la vieja ciudad, la Mezquita, el Fuerte, o simplemente allí, al borde de la piscina del hotel, en ese jardín al que llegaba el rumor y el olor de la calle. Era la primera vez que viajaba a Oriente y me dije que los otros viajes no eran nada, que ese era, al fin, el amplio, el ajeno, el desconocido mundo. Solo que, curiosamente, su desconocimiento no me asustaba. En cierto modo, me anulaba y anulaba todos mis problemas, todos mis pensamientos. Yo miraba a la gente, miraba las tiendas, los edificios; algo me empujaba a pesar del calor. Jamás estaba cansada. Podía estar muerta, pero no cansada.

A mi vuelta, escribí un relato y poco a poco el relato se fue ampliando. No quería perder mi viaje y en la novela no se pierde, es el comienzo de una cadena, los primeros hilos de una red.

Hay algunas otras obsesiones mías en esta novela: los teléfonos que no funcionan, de nuevo las cartas, el miedo a que les ocurra algo a tus padres o a tus hijos en tu ausencia, las compras absurdas, las extrañas coincidencias… Hay episodios que he vivido. Y la calle de Madrid donde vive la protagonista es mi vieja calle, donde viven mis padres, y algunos de los detalles de la casa, los cuadros de paisajes románticos y de las niñas rubias, son verdaderos.

Sin embargo, El Saúco es inventado, aunque tiene cierta semejanza con Mora de Rubielos. Pero, que yo sepa, El Retiro no existe. Hay fincas así, desde luego. Conozco una en la provincia de Barcelona que es prácticamente igual. La visité en compañía de un amigo con quien hice también el viaje por Oriente y al que uno de los personajes de la novela no es enteramente ajeno.

Pero, finalmente, esta mujer viajera de *Queda la noche* tampoco es mucho menos temerosa que yo. Se deja envolver en los acontecimientos de manera pasiva. Dado lo que a mí me asombran las personas activas, las que hacen los acontecimientos, hubiera sido pedir demasiado que la convirtiera en agente secreto. Ya que tenía que haber acción —y tenía que haberla porque la presiente allí, al

borde de la piscina del hotel de Delhi, al percibir, muy cerca, el movimiento del mundo—, es la acción lo que la envuelve a ella. Ella se limita a estar, a mirar, a asentir. La acción avanza a través de su pasividad, porque también hay azar en la pasividad, en la espera, y ese es un azar que a mí me atrae particularmente.

7.
UN
PAÍS NÓRDICO

Después de casarnos, como mi marido y yo éramos muy jóvenes, no teníamos ningún medio de vida y nos atraía la idea de alejarnos de Madrid, y aun de España, nos fuimos a pasar un año a una ciudad noruega, Trondheim, con el exiguo dinero de una beca de investigación que él obtuvo para estudiar una cosa tan enigmática como la estabilidad de los sistemas lineales y no lineales y ciertos aspectos de los procesos estocásticos, los cuales, años después, fueron de nuevo objeto de su estudio y me dieron a mí, al traducir literalmente del inglés el enunciado de un problema, el título de *El bandido doblemente armado*.

Las circunstancias de nuestra vida en Trondheim, el frío que pasamos, la gente que conocimos, el desfile que hicimos de vivienda en vivienda hasta caer al fin en una pequeña habitación de una casa de las colinas, las describí muchos años después en un relato, «La corriente del golfo», porque el Gulf-Stream bañaba las costas donde estaba nuestro pueblo y todos decían que a eso debíamos que las temperaturas no descendieran tanto, por mucho que a nosotros nos pareciera que ya lo hacían suficientemente. Podía haber titulado el relato «Gulf-Stream», en cuyo caso la definición de Flaubert le hubiera ido que ni de molde —*Gulf-Stream*: «Célebre ciudad noruega recientemente descubierta»—, pero prevaleció la fidelidad a mi idioma. Lo cierto es que la frase, en español, me parecía más misteriosa. A fin de cuentas, muchos saben lo que es el «Gulf-Stream», pero ¿qué sabemos de «la corriente del golfo»?

Este cuento es tan real como «El origen del deseo», en el que se describe el ambiente de la casa de Pamplona. Son las dos cosas más

verdaderas, más directamente basadas en mi propia experiencia, que he escrito, seguramente porque, mientras las vivía, me parecían irreales, literarias.

En aquella pequeña ciudad noruega, tenía tanto tiempo para mí y me sentía tan sola que hasta llegaba a añorar las penalidades y obstáculos que habían poblado los meses anteriores a nuestra boda y que casi me habían hecho enfermar. Lo había pasado muy mal, ciertamente, pero aquellas emociones eran vida, y había gente alrededor. ¡Qué no hubiera dado una de aquellas mañanas deambulantes por hablar con alguien, cualquier persona, hablar de lo que sea, sencilla, alegremente, hablar! Añoraba el piso de mis padres, y evocaba sus miradas preocupadas, la forma de decirme que me comprendían y apoyaban. Añoraba a mi hermana pequeña, que andaría ahora sola por la casa, con los dos cuartos enteros para ella…

Había que reconocer, de todos modos, que el paisaje era impresionante. Antes de escribir «La corriente del golfo» lo utilicé en dos relatos: «Koothar» y *La sombra de una noche*. Los días cortos del invierno, las estaciones ferroviarias hechas de madera pintada, las aficiones de los noruegos a la pesca, el esquí y los paseos me sirvieron, en el caso de «Koothar», para dar realidad a una sombría historia de espionaje y traición. En *La sombra de una noche* recurrí a todos los recuerdos que tenía de Trondheim, los barrios oscuros que atravesábamos en nuestros paseos, las zonas confusas de la ciudad. Este relato contiene un aprendizaje, y tal vez la dureza del clima, la escasa, avara luz del día contribuyeron a que yo viera con más claridad los miedos y proyectos del protagonista y su amistad con el fantasioso Ismael.

Pero fue solo después de escribir «La corriente del golfo» cuando los recuerdos de aquellos solitarios y fríos meses empezaron a gustarme, como si nuestra estancia allí hubiera sido buena de verdad, y un halo mítico empezó a envolver la ciudad noruega, el paisaje noruego, y a todos aquellos personajes que fugazmente conocimos, y llegué a concluir que el «Gulf-Stream» bañaba, como todos aseguraban, las costas de nuestro pueblo y hacía menos frío el aire que respirábamos.

8. MADRID, *DEL ARENAL*
DÍAS

Mi familia se trasladó a vivir a Madrid hace más de veinticinco años, a un piso del barrio de Chamberí, muy próximo a la glorieta de Quevedo. Mis dos primeras novelas tienen lugar en ciudades extranjeras, la primera inexistente, la segunda Burdeos. Pero en *Todos mienten* me atreví ya con Madrid. El protagonista vive en Blasco de Garay, en el límite entre Chamberí y Argüelles, y sus abuelos, en Castelló, en el barrio de Salamanca, nombre que las compañeras de mi nuevo colegio habían pronunciado como si fuese sagrado. No me lo propuse expresamente, pero ojalá hubiera llegado a los pisos de los Arroyo el aire de la calle, ojalá el lector atisbara el rumor y el ambiente característico de cada una de las calles donde los pisos, en esta novela de interiores, están situados.

En *Queda la noche*, que en su mayor parte también tiene lugar en Madrid, hice la descripción de mi primera calle de Madrid, tan poblada, tan alborotada, y puede que a través de ella el lector sepa algo más de la familia de Aurora.

A partir de entonces, Madrid ha sido el escenario, más o menos descrito, más o menos intuido, de muchos cuentos. El primero en el que Madrid tiene una presencia importante es «Recepción». La Gran Vía me gustaba mucho y mis ojos se perdían en el interior de esos misteriosos hoteles que se abren a uno y otro lado de la calle. Felicitas, la protagonista, logra ser recepcionista de uno de esos hoteles en los que la historia parece haberse detenido. Madrid está en casi todos los cuentos que integran *La corriente del golfo*, y en varios de ellos, y en otros que todavía no me he decidido a incluir en colección alguna, están, también, las afueras de Madrid, estos alrededores donde yo vivo ahora; «Masajes», «El inventor del tetrabrik», «Cuando los hombres te llaman», «Una casa con jardín» son cuentos suburbanos, donde los personajes viven en alguna de las urbanizaciones que han invadido el territorio que se extiende entre la Casa de Campo y la carretera de La Coruña.

Madrid es también el escenario del último relato que he escrito, «Olga», que es un personaje de *Días del arenal* que reclamó atención y espacio para sí, para una narración propia. Pero donde

Madrid está más presente es, desde luego, en *Días del arenal*, y las primeras páginas son un acercamiento consciente a la inventada calle Manises, que pertenece al real y verdadero barrio de Chamberí.

Paseando una mañana por Zaragoza, la ciudad donde nací, en uno de esos rápidos viajes que, con motivo de alguna conferencia, me han vuelto a acercar a mi perdida ciudad, me encontré de pronto inmersa en un barrio desconocido que, sin embargo, tenía un aire familiar. Concretamente, aquella calle, la calle Tarragona, era una calle en la que yo había estado o tal vez vivido. Quien me acompañaba, que conocía la calle antes que yo, se encontraba en ella muy a gusto y me dijo que a veces había concebido la fantasía de que su vida futura se desarrollaría dentro de los límites de esa calle y que jamás saldría de ella. La calle no era nada del otro mundo, sus casas, de tres o cuatro pisos tan solo, tenían algo del aire de los años cuarenta, ese leve déco español que transmite, por encima de todo, idea de pobreza y modestia. Estábamos algo alejados del viejo centro de la ciudad, que era lo que yo conocía y recordaba bien, y en unos pasos más empezarían los anónimos y deprimentes edificios de bloques de viviendas que rodean ya todas las ciudades españolas. Algo se había detenido en esa calle, esa frontera entre lo viejo y lo nuevo, e imaginé que estaría poblada de vecinos de avanzada edad y no me costó ningún esfuerzo imaginar, a la vez, a mi joven acompañante en ese futuro al que algunas veces su mente le llevaba. Lo vi convertido en un hombre mayor, de edad indefinida, arrastrando los pies enfundados en descoloridas zapatillas de lana, entrando en la panadería, hablando con el hombre del quiosco de los periódicos, saludando con descuido a sus vecinos, tomando un vaso de vino a la caída de la tarde e interviniendo en las apasionadas conversaciones que en estos bares españoles se tienen cuando la televisión, colocada en un lugar primordial, retransmite un partido de fútbol o una corrida de toros.

Aquella imagen, de regreso a Madrid, se fue haciendo más y más potente y ese vecino de la calle Tarragona me pidió para sí un lugar en mi mundo.

Algo después, la calle Tarragona se convirtió en la de Manises, que no es una calle periférica de una ciudad provinciana, sino una semiabandonada calle del centro de Madrid, de mi barrio de

Chamberí. Como el traslado de Zaragoza a Madrid había tenido lugar a mis catorce años, me había llevado mucho tiempo perder la conciencia de haber dejado en Zaragoza mis puntos de referencia, mi orientación. Andaba mucho por las calles del barrio, mirando las casas y a la gente, intentando imaginar cómo eran sus vidas, que yo suponía bien asentadas, desde siempre, desde el principio de los tiempos, en la enorme, inabarcable ciudad de Madrid. Hay, efectivamente, por el barrio alguna calle poco transitada, más silenciosa que las otras, una calle detenida al borde de algo, y en la que los edificios de viviendas tienen cierto tono aristocrático, no parangonable al del barrio de Salamanca, pero de ciertas pretensiones. El caso era que permanecían allí, no habían sido derribados y sustituidos por otros bloques más modernos, como, sin ir más lejos, el mismo en el que se encontraba nuestro piso. Esas calles solitarias debían de contener muchas historias, historias que habían ocurrido antes de mi llegada a Madrid. Esta impresión me la producían muchas otras calles, desde luego, pero seguramente el hecho de su proximidad física les daba más peso. Y, además, el centro de Madrid lo conocía a través de las novelas de Galdós y Baroja, mientras que Chamberí, en las novelas de Baroja, no es sino los desmontes que rodean el cementerio de Vallehermoso, según yo sabía, dada la lectura atenta que había tenido que hacer de *La lucha por la vida* para mi tesis de Periodismo.

Pero en uno y otro caso, en el de la calle Tarragona de mi ciudad natal, y en el de algunas semiabandonadas calles del barrio de Chamberí, la raíz de mi atracción era la misma: el aire inmovilizado que se percibía en ellas, la sensación de estar dentro de una tierra de nadie. Eran calles, en fin, de una novela.

Aquella fantasía que mi guía por las calles de Zaragoza había concebido de ser él, en el futuro, un habitante del limitado universo de la calle, cobró vida en mí y supe ya quién era ese hombre de andar cansado que apenas se aventuraba hacia los otros universos de las otras calles. Era un personaje de mis propias fantasías infantiles, una especie de mito, surgido en medio de los tonos grises que predominaban en la vida de las familias españolas de clase media de la posguerra. Sobre ese telón de fondo de constantes esfuerzos, responsabilidades, cansancio, cierta penuria y pocos horizontes, se destacaba, nítida y alegremente, una figura frívola e

irresponsable: el tío soltero, el tío o el amigo de la casa, que no trabaja, que puede que estudie oposiciones, probablemente de notarías, aunque nunca se sabe cuándo se va a presentar a la convocatoria de los exámenes, que gasta en ropa más allá de sus posibilidades, se rocía de abundante colina, se sienta en los sillones con indolencia, como si no le preocupara el tiempo, aunque de repente se va, antes de lo que desearíamos, porque se hace de noche y tiene una cita sobre la que no da mayor explicación. Tiene siempre una cita. Y escuchamos un rumor de voces cuando se va, algo así como cuándo va a sentar la cabeza, lamentos sobre las excelentes chicas que ha ido dejando de lado, e íntimamente nos decimos que ojalá siga siempre así, que no nos traicione, que nos siga demostrando que existe una vida misteriosa y excitante allá abajo, en la calle oscurecida. La sombra de los Arroyo otra vez…

Mucho después, descubrimos que este mito de nuestra infancia tiene cierta familiaridad con el de don Juan, lo cual no puede causarnos extrañeza. Ahí reside la razón de su éxito. Lo que fácilmente se nos va de las manos nos atrajo desde siempre. Y, poco a poco, nos va interesando cada vez más el destino de este huidizo personaje. En la versión de Zorrilla, es salvado gracias al amor de doña Inés, y yo, particularmente, me congratulo, porque estos gestos románticos le dan mucho calor a la vida y a la literatura, pero puede que no suceda siempre así, y que doña Inés no aparezca nunca y don Juan vaya perdiendo su atractivo y se vaya convirtiendo en un hombre de aspecto abandonado, en cuyo cuerpo la mera sucesión de aventuras haya ido dejando la huella de la desilusión, y que un cansancio profundo le haya confinado, en mi fantasía final, a este pequeño universo de la calle Manises.

Pero yo, admiradora de Zorrilla, no podía contentarme con el destino gris que parecía haber caído ya, sin remisión, sobre mi personaje. Y todo lo que va sucediendo en la novela, el tiempo que discurre y las muchas historias —entre las que me gustaría destacar, aunque solo sea de pasada, las de Herminia y Guillermo, una y otro responsables, a mi entender, de que el tiempo trascienda y avance —, historias, en fin, que, enlazadas, nos remiten al ayer y desde el ayer al hoy, están encaminadas (no de forma consciente, desde luego) a rescatar los mejores momentos de la vida, de la vida interior, de Antonio Cardús. En el capítulo final, Cardús, cansado y

despojado, flota en un aire decadente, inmóvil, en el que aún es posible vislumbrar al señorito juerguista y elegante que fue, saliendo de su pequeño universo detenido en el tiempo y descubriendo de nuevo las emociones, los golpes, las recompensas de la vida. La última escena de la novela es una merienda en casa de Cardús. Una larga tarde de domingo, una calurosa tarde de domingo madrileño, con el peso del sol sobre los tejados de las casas, sobre el asfalto, sobre los árboles, sobre los coches. Cardús ofrece a sus vecinas una copa de licor y la realidad cobra un brillo de armonía, un brillo que no podrá retener, lo cual no lo hace menos hermoso, porque, como escribió Quevedo, «solamente lo fugitivo permanece y dura»,

9.
EL RECONOCIMIENTO

Todavía puedo recordar dos sensaciones contrarias cuando conocí las impresiones de los primeros lectores de *El bandido*. Satisfacción e irritación. Algunos lo elogiaron mucho, desde luego, pero otros le sacaron un buen número de defectos, y yo no podía entender cómo no veían todos, absolutamente todos, lo que había allí. Empezó a hacerse evidente para mí que los escritores nunca conseguimos quitarnos de encima la sensación de incomprensión. Esa es la situación original y lo que a fin de cuentas empuja a escribir. Ningún elogio puede colmar. Todo sabe a poco, a nada, a mentira.

Las críticas duelen mucho y es preferible no leerlas, aunque a veces resultan de cierta orientación, ¿sobre qué?, ¿sobre las malas intenciones de la humanidad?, ¿sobre los gustos de la época, o los de ciertas tendencias de la época? A lo mejor no sirven para nada.

Pero uno no puede sustraerse a esa inquietud: ¿cómo será recibido el libro?, ¿quién lo entenderá como se quiere que sea entendido? En la necesidad de un lector ideal hay un fuerte desasosiego, una ambición que no puede satisfacerse. En cierto modo, preferiría verme libre de ella, pero intuyo que es inseparable del impulso de escribir. ¿Nace de la inseguridad, de la necesidad de

obtener una confirmación, una certeza, sobre algo que se ha hecho a tientas? Sería demasiado simple achacar esta necesidad de reconocimiento a la mera vanidad.

Hace un tiempo, escribí un relato así titulado, «El reconocimiento», cuyo protagonista, un poeta de éxito a quien llamé Minch, perdía la inspiración y sucumbía al desaliento y al mutismo. Al fin, vuelve a coger la pluma en una especie de trance y escribe un relato que le parece especialmente puro. Se lo enseña a su mujer, a sus amigos más próximos, a otros poetas admirados y reconocidos, pero nadie ve en aquel relato nada especial, nada sublime, lo cual hace enloquecer a Minch, convencido como está de que su obra es sencillamente genial. Resulta inexplicable e inadmisible semejante desajuste; que él vea con tanta claridad lo que los otros ni siquiera atisban. Mi personaje, con las hojas manuscritas de su relato cerca del pecho, cada vez más borrosas y sucias, se va deslizando por la pendiente, desanimado, desesperado, sin ningún aliciente para seguir viviendo y escribiendo. Se arrastra de taberna en taberna, juntándose con la escoria, los desechos de la sociedad. He aquí que una noche en una mugrienta taberna se encuentra con Wapoo, un viejo compañero de la escuela. Le cuesta reconocerlo, porque, como él, está envejecido y deteriorado, degradado. Por su aspecto cochambroso, más parece un animal que un hombre. Este ser repulsivo y maloliente fue, en tiempos, un niño, aunque un niño estúpido, al que todos despreciaban. Verdaderamente, se dice Minch, la vida hace justicia a veces, porque no resulta descabellado que aquel medio idiota haya acabado pareciéndose a un oso. Aquel niño carecía de inteligencia y de la menor gracia. Todos le consideraban una especie de apestado. Sin embargo, Minch, después de intercambiar unas palabras con su viejo compañero, después de ser, a su vez, reconocido por él, saca las cuartillas que guarda siempre junto al pecho y se las da a leer, porque ese es un gesto que ya lleva haciendo miles de veces, cada noche, y que es superior a él. Las manazas sucias y deformadas del hombre sostienen las cuartillas, sus ojos se fijan en los garabatos borrosos. El tiempo transcurre. No se oye ni el vuelo de una mosca, Minch observa atentamente el rostro de su interlocutor, como si en él residiese la fuente de la vida. Y he aquí que el viejo compañero deja, al fin, las cuartillas sobre la mesa, cierra los ojos, los abre,

parpadea como si no diera crédito, deja escapar un gruñido (él no puede suspirar), suelta un montón de improperios… Minch está anonadado, ¿qué va a decirle? Presiente que las palabras serán esenciales, una revelación… ¡Y así es! «¡Me cago en tus muertos!», exclama el hombre paleolítico, y al fin llegan las palabras esperadas desde tanto tiempo atrás: «Esto es ARTE», más o menos, viene a decir Wapoo.

Minch consigue al fin el reconocimiento. Alguien le llega a decir eso que ha ido buscando hasta perderse, hasta disolverse. Pero el reconocimiento lo obtiene en una situación límite, lo cual, supongo yo, es intencionado. El hecho de que un hombre en principio despreciable le diga lo que él ha estado esperando oír no resta fuerza a las palabras. Wapoo, en ese momento, se dignifica, y podemos pensar que el niño despreciado en la escuela era simplemente un incomprendido. La historia da una vertiginosa vuelta. Pero en el razonamiento que intento seguir ahora lo importante es que Minch encuentra lo que busca: ese ser capaz de entender su obra. ¿Es esa la esencia del reconocimiento? ¿Encontrar a alguien que te diga con total seguridad: ¡esto es ARTE!?

Este poeta Minch de mi cuento, hasta el momento de su encuentro con Wapoo, podía haber hecho suyas las palabras de Pessoa (de Soares en *El libro del desasosiego*): «Pienso a veces, con un deleite triste, que si un día, en un futuro al que ya no pertenezca yo, estas frases que escribo durasen con loor, tendré por fin gente que "me comprenda", los míos, la familia verdadera para en ella nacer y ser amado…». «Un día tal vez comprendan que cumplí, como ningún otro, mi deber nato de intérprete de una parte de nuestro siglo; y cuando lo comprendan han de escribir que en mi época fui incomprendido, que desgraciadamente viví entre desafecciones y frialdades, y que es una pena que así me sucediese. Y el que escriba esto será, en la época en que lo escriba, incomprendedor, como los que me rodean, de mi análogo de este tiempo futuro».

¡Ni siquiera Pessoa, que habita en la renuncia, puede negar lo que el artista verdaderamente anhela: los afectos que sus obras le procuren! ¡Ni siquiera él puede renunciar al orgullo de decir: «cumplí, *como ningún otro*, mi deber nato de intérprete de una parte de nuestro siglo…»! ¿Qué artista podría renunciar a eso, a no

sentirse *como ningún otro*?

Pero esta aspiración ha de vivirse de forma silenciosa, de forma que no dañe las aspiraciones más profundas, las fuentes de donde nacen las palabras, donde se conciben los mundos por los que sí merece la pena desvelarse. Con todo, el escritor desea, inevitablemente, una porción de reconocimiento, una señal de que su búsqueda en la oscuridad no ha sido tan desatinada.

Solo esta explicación podría hacernos entender el miedo del escritor a publicar, o lo muy ofendido que se siente cuando es criticado, públicamente criticado. Porque además, contra estos temores y ofensas, el escritor está totalmente desarmado. Si escribe, si publica, junto a la posibilidad de ser admirado, querido, entendido, se arriesga a ser malinterpretado, a tener enemigos, a provocar el desprecio e incluso, por raro que pueda parecer en un oficio así, el odio, la cólera. Recordemos el cuento de Grimm, aquella metáfora del escritor como sapo que muestra los tesoros que guarda en la hendidura de una roca. Estos relatos resultan algo consoladores, y yo misma escribí «El reconocimiento» con la idea de hallar consuelo ante la posible incomprensión, por mucho que esa no fuera mi intención consciente, pero escribir es lo único que consuela de los riesgos de publicar; de los golpes que pueden sobrevenir después de la publicación solo es posible recuperarse escribiendo, volviendo a la hendidura en busca de más tesoros, en lugar de golpearse la cabeza contra el muro, porque a lo mejor la niña de los cabellos dorados no es tan egoísta, no nos quita del todo el tesoro, y lo deja brillar sobre el pañuelo de seda azul.

EPÍLOGO

Es improbable que, a través de lo que he ido diciendo, podamos llegar a alguna conclusión. Escribir es difícil, pero la vida lo es más. Con todo, me gustaría hacer alguna recapitulación, algún recuento. Que estas reflexiones sobre la experiencia que supone escribir, y vivir escribiendo, publicar, leer, buscar señales y apoyos, huir de la realidad, reflejarla también, resumirla… hubieran llegado a algún puerto. Con motivo de la reedición de *El bandido doblemente armado*, en la editorial Trieste en 1984, escribí un prólogo. Al

enfrentarme a *El bandido*, tan querido por mí, cuatro años después de su publicación, me vi obligada a recordar cómo había surgido. En la novela había encontrado una estética, una forma de expresión. «Por aquel entonces —escribí en el prólogo— yo buscaba una literatura que sugiriera lo máximo a partir de lo mínimo y ese mínimo lo constituían, fundamental y casi exclusivamente, datos objetivos. No me permitía introducirme en el interior de los personajes y, solo con mucha cautela, el narrador podía decir algo de sí mismo, pues era el único que tenía alguna garantía de conocer su interior. *El bandido* responde a esos presupuestos y todavía lo recuerdo con satisfacción, pues creí haber conseguido algo de lo que me proponía. Pero ahora no tengo unas metas tan claras, porque, al fin, la misma objetividad puede cuestionarse. Escribir, describir, son actos de elección y convención y poco tienen que ver con los valores de la realidad. ¿Objetividad? ¿Subjetividad? ¿Verdad? ¿Mentira? Todo es mentira en literatura, y eso no importa si al final se consigue la sensación de verdad». Lo cierto es que ahora escribiría unas palabras muy parecidas, por mucho que a partir de *El bandido* las cosas se me hayan ido complicando. De otro modo, hubiera dejado de escribir. En cada novela me he planteado un problema nuevo, un reto distinto. En cada una de ellas he tratado de llegar a cierto límite.

La primera elección que tiene que hacerse es la del punto de vista, en qué persona del verbo va a contarse el relato. Lo que yo había escrito antes de *El bandido* estaba en tercera persona porque uno de mis mayores temores era escribir algo muy confesional, no poder salir de mí misma, y pensaba que utilizando la tercera persona era más fácil mantener la distancia. Esto es cierto, pero por alguna razón imposible de descifrar hay relatos que deben ser escritos en primera persona, y en *El bandido* la primera persona se impuso. La gran ventaja de la primera persona es la conexión inmediata del personaje con el lector. La seducción puede ser más fuerte. La primera persona se presta a un tono más desenfadado, un lenguaje menos correcto porque, aun cuando la responsabilidad última de la narración recae, como es lógico, sobre el autor, el narrador y protagonista puede permitirse muchas más licencias que el narrador omnisciente. Él no conoce la historia en su totalidad, tiene más excusas cuando se producen vacíos y huecos, incluso

incoherencias. Como contrapartida, creo que le exigimos más, tiene que ser un perfecto seductor, no abrumarnos con confidencias, no abusar de nosotros, encontrar el tono y la distancia exacta. Las ventajas de la primera persona, si se utilizan medianamente mal, se vuelven violentamente en su contra.

En los casos en los que he utilizado la primera persona, he tratado de impregnar la narración de cierto objetivismo, de no involucrar al narrador (al menos, no en sus sentimientos) en el mundo que se ofrece al lector. El narrador opina y juzga, pero trata siempre de ofrecer márgenes de libertad y de duda para que el lector pueda decidir, opinar y juzgar.

Cuando he utilizado la tercera persona, me he ido situando en la perspectiva de los personajes centrales y muy pocas veces he observado a todos los personajes desde la misma distancia. Mi tercera persona es bastante personalizada y mi primera, bastante despersonalizada. ¿Por qué razón? Tal vez porque me muevo, sin decidirme por ninguno de los extremos, entre la necesidad de ser objetiva y una fuerte carga de subjetivismo. Soy consciente de este subjetivismo y lo que intento es que quede como tal. No imponerlo, que se vea tal cual es y que los lectores decidan.

Pero se utilice la primera, la segunda o la tercera persona, el problema es conseguir la verosimilitud, que, desde luego, no está en relación directa con la veracidad de la historia. La literatura surge, creo yo, del mundo construido por el escritor desde sus primeros pasos en la vida, y todo lo que escribirá se apoyará en sus primeras sensaciones, que pueden ser, también, sensaciones de carencias y desconocimiento. Pero una cosa son las impresiones y sensaciones y otra, la experiencia vivida. La realidad vivida se impone demasiado, limita la libertad de la creación. La historia ya está hecha, cerrada, y el espíritu creador protesta. Finalmente, siempre se inventa algo, siempre se miente.

Por lo demás, como todos los escritores saben, las páginas más verdaderas son aquellas de las que más se han podido distanciar, allí donde el espíritu creador se ha movido a sus anchas y ha ejercido toda su capacidad de invención e identificación con los personajes. («Cuando escribo, no siento», según la célebre frase de Bécquer. Flaubert lo repite con frecuencia: «Cuanto menos se siente una cosa, más apto se es para expresarla exactamente»).

Si lo que le mueve a uno a escribir sobre la realidad vivida es un impulso de venganza o, por el contrario, un deseo de homenaje, se acaba por concluir que ambas categorías, mientras se escribe, se van debilitando. Es curioso comprobar que el ánimo de venganza vaya cobrando, en muchas ocasiones, una apariencia de celebración, y que los homenajes, por su parte, tampoco se produzcan con limpieza y se impregnen de cierto tono vengativo. Lo que se ha admirado, lo que nos ha seducido, mientras se está convirtiendo en literatura, suele desvelar un resentimiento que no presentíamos. Nos afectó demasiado, nos marcó y, como ahora se demuestra, mientras arduamente nos hacemos escritores, lo único que queríamos era ser nosotros mismos. La admiración sentida hacia otras personas, convirtiéndolas en mitos, nos hizo escamotear una parte de la realidad y de lo que nosotros mismos éramos.

El deseo de venganza, que muy posiblemente habita en el fondo, que sea lo que empuje a escribir, venganza contra una persona, contra la vida, contra las propias incapacidades y limitaciones, también se transforma. Lo dije ya en otra parte, no existen enemigos dentro de la literatura. En cuanto entran en este terreno, nos hacen pensar y comprenderlos. Y dado que la verdadera naturaleza de estos personajes resbaladizos se nos escapa siempre, el hecho de que, una vez instalados en lo literario, nos sirvan para dar más vueltas a las cosas y acabar disfrutando con la complejidad de la vida, hace que no quede más remedio que, al menos desde el punto de la vista de la literatura, tributarles cierta gratitud. Aunque en la vida, al menos por ahora, no he podido llegar a esta conclusión.

La mayoría de las veces, por lo demás, no se retrata o calca de la realidad, sino que se inventa a partir de lo que uno es y conoce, de lo que uno no es ni conoce. Urdir la trama sobre la que se vuelca esta visión del mundo suele ser uno de los problemas técnicos más destacados ante los que se enfrenta el novelista. Me parece recordar que, en la correspondencia de Baroja y Ortega, el novelista le pedía al ensayista que le escribiera un argumento sobre el cual él construiría una novela, con un poco de diálogo, unas divagaciones, unas pinceladas poéticas aquí y allá, muchos capítulos… Efectivamente, Baroja no era muy bueno para los argumentos y sus mejores novelas carecen prácticamente de ellos.

Yo misma me hacía esa pregunta, ¿cómo conseguir un argumento?, hasta que, repentinamente, la cuestión dejó de preocuparme. Me cuesta mucho resumir una novela mía (en esa pregunta que suelen hacer los periodistas a los escritores en cuanto la novela sale a la luz). Siento que mis novelas son muy concretas (yo las veo), pero si me pongo a hablar de ellas resultan abstractas. En la correspondencia de Flaubert a Luise Colet encontré estas palabras: «Lo que me parece hermoso, lo que yo quisiera hacer, es un libro sobre nada, un libro sin atadura externa, que se sostuviera por sí mismo, por la fuerza interna de su estilo, como el polvo se mantiene en el aire sin que lo sostengan, un libro que casi no tuviera asunto, o al menos que el asunto fuera casi invisible, si eso pudiera ser». La aspiración de Flaubert nos remite a «Las Meninas», el cuadro cuyo asunto no podemos precisar, el cuadro lleno de personajes enigmáticos, de luz, de polvo, de misterio, la novela ideal…

Y volvemos al estilo, regresamos siempre al estilo, allí donde más se revela la personalidad, el espíritu del escritor. Y, de nuevo, surge la necesidad de recordar sus peligros, de no perder nunca de vista la advertencia que Sócrates, según nos cuenta Platón, tal y como Apolodoro se lo refirió, hizo a su reducido auditorio, finalizados todos los discursos sobre el amor: «Sócrates había forzado a sus dos interlocutores a que reconocieran que un mismo hombre debe ser a la vez poeta trágico y poeta cómico, y que cuando sabe tratar la tragedia según las reglas del arte, debe saber igualmente tratar la comedia». Esta es, en fin, la persecución del escritor, conseguir el estilo capaz de transmitir la tragedia y la liviandad de la vida, el estilo que no se imponga férreamente sobre la materia de la vida, la materia sustituta de la vida, ocultándola, apisonándola, esencialmente separado de ella, denotando así que el verdadero interés del escritor no es la vida y las vagas preguntas que suscita, sino ese ruido que producen las palabras, y que, como señalaba Séneca con preocupación, puede sobrepasar a las ideas. Quien quiera abarcar la vida, aun el más pequeño pedazo de vida, tendrá que disolverse en ella. Y este estilo que se persigue, la máxima obsesión del escritor, ahí donde suele poner su mayor ahínco, parece tener la extraña cualidad de no dejarse conseguir, ni mucho menos dominar, si acaso se logra algunas veces, porque su

dominio supondría la muerte. Así de radical es la creación.

El estilo y el argumento son asuntos que, en definitiva, van mucho más ligados de lo que los viejos análisis literarios han pretendido. Remitiéndome de nuevo a mi propia experiencia, confesaré que en mi lucha por o en contra del estilo está siempre la nostalgia de los argumentos, porque las novelas con argumento han conquistado siempre, con prioridad, mi interés de lectora, esas novelas que te arrastran, que no se pueden dejar y cuya fascinación descansa, de forma esencial, sobre el desarrollo de los acontecimientos, tal y como sucede en *Guerra y paz*, que, además, lo da todo en cada página y en cada personaje.

Puede que esta nostalgia del argumento se aprecie en mis novelas y en mis cuentos. Siempre hay un remoto argumento sobre el que los personajes se mueven, una historia más o menos policial o misteriosa, y, en algunos relatos de *Una enfermedad moral*, en algunas partes de *Burdeos*, en algunos capítulos de *Todos mienten* y en *Queda la noche* en su totalidad, el remoto argumento, aun siendo remoto, va empujando la acción. Sin embargo, hay muy poco argumento en *Días del arenal*, donde sobre todo, y, como en *Burdeos*, la trama está formada por los hilos que se cruzan entre sí los personajes. Aunque, en la cuarta parte, sí, hay algo, una historia también semipoliciaca. Parecería que no puedo librarme de esa sombra de argumento…

Desde luego, no he encontrado todavía una fórmula para escribir una novela y me dejan bastante estupefacta los comentarios sobre la técnica de la novela. Si se me permite citar de nuevo unas palabras de Baroja, me remitiré al prólogo que publicó en el diario *El Globo* antes de dar inicio a la aparición, por entregas, de *La busca*: «“Oye —le interpelaron al escritor—, ¿cuál es la técnica que piensas emplear en tus libros?”. Yo me quedé perplejo —confiesa Baroja—, había oído que para escribir se necesita sintaxis, pero técnica no…».

Bien es cierto que cada cual tiene su método, y he tenido ocasión de escuchar a algunos escritores que dicen escribir sus párrafos y frases con mucho cuidado y, hasta que no se dan por satisfechos, no siguen adelante, y los capítulos y partes que terminan esa primera vez en la que se enfrentan a ellos son exactamente los que luego leemos en el libro. Estos escritores trabajan a fondo cada página y cada escena, y aunque avanzan muy

lentamente, luego apenas tienen que corregir. Yo los escucho con enorme envidia, porque mi experiencia es la contraria. Aunque algo corrijo mientras escribo, lo que me importa es avanzar, perseguir la unidad que he intuido, ver si los personajes seguirán el camino que mi imaginación les ha trazado o me darán sorpresas, y si el final presentido se mantendrá o dará un giro inesperado. Así que escribo y avanzo, permitiéndome contradicciones y deslices, y solo respiro con cierta calma cuando veo que sí, que ya se vislumbra el final, sea o no el que yo había previsto. Solo cuando la sensación de unidad se va haciendo perceptible, me tomo las cosas con más tranquilidad, y puedo regresar a las primeras páginas, y corregir una y otra vez las escenas para que se vayan adaptando a esa unidad, a esa música casi imperceptible, pero muy presente, esencial, que discurre a través de las palabras, que liga a los personajes y en la que quizá resida el sentido oculto de la novela. Pero la mayor parte de las veces no vuelvo atrás hasta que no he puesto ese primer punto final, y así, al regresar e ir de nuevo avanzando, corrigiendo, rectificando, ampliando, se me acumulan las versiones. Obsesionada por la idea de unidad que percibí, quisiera tocarla con las manos, pero finalmente, después de tantas vueltas y correcciones, suelo tener la impresión de que la novela me ha vencido, y si es que tiene su música, no es exactamente la que escuché, y por temor a perderla del todo, la dejo, la doy por concluida.

El neurólogo y escritor Oliver Sacks, a quien ya he citado en estas páginas, transcribió su experiencia de paciente, tras haber sido operado de los tendones de una pierna. Durante varias semanas, perdió totalmente la conciencia de la pierna operada, a pesar de que los médicos estaban convencidos del éxito de la operación. Sacks, sin embargo, no sentía la pierna y la miraba con total extrañeza; había desaparecido el punto de su mente que la hacía reconocible para él, que la hacía suya. Era un extraño objeto alargado, envuelto en escayola, inservible, inmanejable, sobre el que no tenía ningún sentimiento de propiedad. Transcurridas las semanas, poco a poco, la pierna empezó a dar señales de vida, de la vida de Sacks, y al fin su conciencia la reconoció. Pese a todo, no podía articular la rodilla, había olvidado cómo se hacía, y el médico le recomendó que hiciera aquello que verdaderamente fuera fácil, natural, para él. Sacks, a quien su padre había enseñado a nadar por

el contundente método de arrojarlo a una piscina a los seis meses, y que se sentía en el agua casi o más cómodo que andando sobre tierra firme, fue, con su pierna a rastras, a una piscina. Y, nadando, se olvidó de los problemas que la pierna le había causado, y se entregó de forma natural a la música del cuerpo, así lo enuncia Sacks, la música del cuerpo. Cuando salió del agua, el instinto de articular la rodilla se había restaurado.

Leyendo el caso de Sacks, pensé en la empresa de la novela y en lo que muchos llaman técnica y oficio. Tal y como Sacks cree en la música del cuerpo, creo yo en la de la novela, por lo cual se me hace muy difícil explicar por qué algunas veces tal escena o tal personaje se me escapan, se hacen ajenos, inservibles, como escayolados, sin que sepa por qué, y luego vuelven a mí, o aparecen otros sobre los que no había pensado en absoluto e inmediatamente se incluyen en el espíritu, la música de la novela. Y creo, también, que si yo fuera muy consciente de la construcción de la novela, me quedaría paralizada, tal y como Sacks, al pensar en la articulación de su rodilla, y pese a que él era médico, no podía andar. Necesitó volver a crear dentro él el concepto de armonía del movimiento del cuerpo, y solo pudo hacerlo recurriendo al instinto, practicando una actividad, la natación, que le era absolutamente natural, instintiva.

La novela, desde luego, es susceptible de ser analizada, pero tratar de desentrañar la fórmula mediante la que se ha escrito es imposible, porque no existe esa fórmula. Se trata de música.

Pero más que de argumentos, de la búsqueda incesante del estilo, de técnica y de oficio, de lo que más me tentaría hablar cada vez que, por una u otra razón, hago un repaso por lo que he ido escribiendo, es de las pequeñas circunstancias en que fue escrito. Los días largos del invierno, el calor insoportable del verano en Madrid, la sensación de encierro y de condena durante estos años pasados en que apenas ha habido salidas veraniegas, el olor a café por las mañanas y ese leve empujón sentido en el cuerpo de quererme sentar a mi mesa y verter sobre el papel las ideas que la noche anterior me abrumaban, la hora de la cerveza, la hora de dejarlo todo e ir a nadar (no como Sacks, desde luego; a mí no me iniciaron en la natación a los seis meses), el difícil momento, que a veces se elude, por las tardes, de volverme a sentar frente a la mesa…

Eso es, más allá de sus posibles definiciones, lo que es la literatura para mí. A lo largo de estas páginas, he ido apoyándome en las palabras de hombres y mujeres que centraron sus vidas en la literatura. Tal vez, de todas ellas, las que me parecen más cercanas a la primera motivación del escritor sean las de Kafka: «Toda persona está irremediablemente perdida en sí misma, y solo puede consolarla la observación de los demás y de la ley que impera en ellos y en todo». Y como esa ley no se descubre nunca, y como mientras se observa a los demás y se sigue escribiendo se produce, sin embargo, la ilusión de poderla descubrir, la dedicación a la literatura casi parece asegurada.

Por eso, cuando en una ocasión me pidieron mi opinión sobre los últimos años de la novela española, opté por hablar de la vida cotidiana, lo que implica esa dedicación y los detalles de los que está rodeada, en parte, supongo, como broma, pero en parte más fundamental porque eso es lo que de manera muy real me da la literatura y yo le doy a ella. Y aun hubiera tenido deseos de quejarme un poco de todo, y decir: tal novela fue muy difícil, me dejó agotada… Ya que es muy posible que me torturara más de la cuenta, ¡qué necesidad de desahogarme! Pero sé que, al abandonarme a estos deseos, correría el peligro de hacer recaer los hipotéticos méritos de mis obras sobre la magnitud de mis esfuerzos y sobre la fatiga y el dolor que muchas veces causan. En todo caso, no sería este el lugar más adecuado para insistir en ello, ya que, en la medida de lo posible, he pretendido hablar de literatura. Cuanto más que, sinceramente, a pesar de las dificultades y esfuerzos mencionados, estos ratos dedicados a escribir, y todos los otros ratos que a lo largo del día o de la noche se resisten a desligarse de ellos, me proporcionan mucha satisfacción, y no estaría bien que me quejara, dándole al lector una idea equivocada de la práctica de este oficio, del cultivo de esta vocación. Ni las dificultades ni el valor inseguro del resultado son razones suficientes para dejarlos, sino, por el contrario, acicates para sustentarlos y agarrarse a ellos, pues en esta incertidumbre es donde se encuentra la llama, a veces tan aparentemente débil, de la vida. Así, la queja se transforma en una especie de petición, tal y como Drumond de Andrade expresaba: «No nos dejes solos en esta ciudad, en la que nos sentimos pequeños, a la espera de los mayores acontecimientos».

Me remitiré de nuevo al prólogo que escribí para *El bandido doblemente armado* porque no se me ocurren otras palabras para decirlo: «Lo bueno que tiene este oficio es que solo importa de verdad lo que se está haciendo. Eso permite mantener la ilusión de continua novedad. El escritor es una persona que no se contenta con vivir. Su verdadera dimensión está en inventar una vida distinta sobre el papel. Por eso, la obra acabada y publicada se desvanece. El mundo que en ella se creó deja de pertenecernos. El escritor no se conforma con la nostalgia del pasado. Lo único que le colma es seguir escribiendo, seguir inventando: crear ese presente que dejará de ser presente para uno mismo. Crear la ilusión de vida entre las páginas de un libro —no importa cómo, no hay una fórmula infalible— es lo único que acaba interesando. Por eso lo escrito desaparece, en favor de lo inmediato».

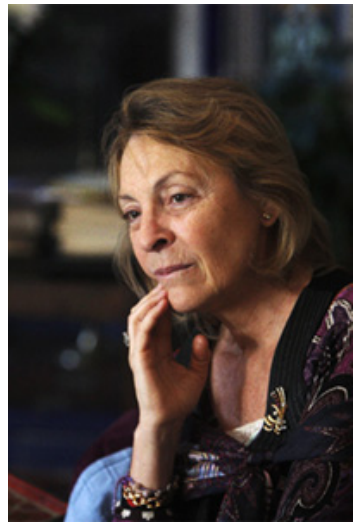
Es curioso, entonces, cómo se desvanece el pasado, el poco interés que tiene lo ya escrito, que, además, no parece obra de uno mismo, sino de otra persona. Ese extrañamiento tan bien expresado por Pessoa en *El libro del desasosiego* con palabras que escribí en el prólogo a *La corriente del golfo*: «Encuentro a veces, en la confusión vacía de mis gavetas literarias, papeles escritos por mí hace diez años, hace quince años, quizá más años. Y muchos de ellos me parecen de un extraño; me desreconozco en ellos. Hubo quien los escribió, y fui yo. Los sentí yo, pero fue como en otra vida, de la que hubiese despertado como de un sueño ajeno». Sí, todo lo escrito se esfuma y pertenece a otro, a los otros. Y hablar de ello casi resulta improcedente.

Tal vez aquí se encuentre la respuesta a la cuestión que, sin ser nunca resuelta, ha ido planeando a lo largo de estas páginas: ¿por qué se publica? Puede que para esto, para salir del pasado, para no tener que volver a él, para no encontrar en la confusión vacía de las gavetas literarias papeles escritos hace diez, quince o más años… Para estar, en fin, en el presente, y poder entregarse de nuevo a su demanda, apresarlo, detenerlo, luchar, tratar de comprender… Ser, una noche más, Sherezade, no la Sherezade de la primera y lejana noche, sino la Sherezade de cada noche, porque cada noche hay que conquistar la atención del rey, cada noche hay que lograr el milagro: suspender la sentencia…

> El hombre vive para el día. ¿Qué es?
> ¿Qué no es? Una sombra en un sueño
> es el hombre; pero cuando Dios esparce sus luminosos rayos,
> la brillante luz está en el hombre, y la vida es tan dulce como
> la miel.

El poeta griego Píndaro, que vivió entre los años 520 y 446 antes de Cristo, escribió esta oda, y no podemos decir que desde entonces haya cesado el empeño de los hombres por retener el fugaz brillo y la perecedera dulzura que cobran sus vidas cuando los rayos de un dios las iluminan.

Edición en formato digital: octubre de 2022
© Soledad Puértolas, 1993



SOLEDAD PUÉRTOLAS VILLANUEVA. Nació en Zaragoza en 1947. Hasta los catorce años vivió en Zaragoza, y después se trasladó a Madrid. Estudió Literatura y Periodismo. Dio clases de Lengua y Literatura, y colaboró en proyectos editoriales.

En su producción narrativa predomina la introspección, el acento sobre la incoherencia de la vida moderna y la interrogación sobre su sentido. Sus personajes, en constante descubrimiento de sí mismos, reflexionan sobre su papel en la vida, sobre la posibilidad de construirse a uno mismo, o de aceptar roles establecidos, sobre la soledad y su función, así como sobre el aislamiento. Tratan de colmar el vacío existencial y la incertidumbre de la vida, e intentan no obstante todo ello, encontrar la felicidad. Soledad Puértolas refleja el ritmo de la modernidad y su sinrazón a través de situaciones inconclusas y posibilidades esbozadas que no llegan a cumplirse, envolviendo al lector en un mundo de sugerencias y alusiones.

Fue elegida como miembro de la Real Academia Española (silla g) el 28 de enero de 2010. Tomó posesión el 21 de noviembre de 2010 con el discurso titulado *Aliados. Los personajes secundarios del «Quijote»*. Desde septiembre de 2018 es presidenta del Real

Patronato de la Biblioteca Nacional de España (BNE).

Entre sus primeras obras destacan *El bandido doblemente armado*, de 1979, galardonada con el Premio Sésamo de Novela; *Una enfermedad moral* (colección de relatos de 1983); *Burdeos* (1986); *La sombra de una noche* (1986); *Todos mienten* (1988); *El recorrido de los animales* (1988). Obtuvo el premio Planeta por *Queda la noche* (1989), una novela de fondo sentimental ambientada en España y en la India, que la consagró entre el gran público.

El desamor, que ha sido siempre una de sus constantes narrativas, quedó reflejado en sus posteriores novelas: *Días del arenal* (1992), *Si al atardecer llegara un mensajero* (1995), *Una vida inesperada* (1997), *La señora Berg* (1999) y *La rosa de plata* (1999). Ha publicado numerosas colecciones de cuentos, entre las que destacaron *La corriente del golfo* (1993), *Gente que vino a mi boda* (1998) y *Adiós a las novias* (2000). También es autora de una obra de carácter ensayístico, dedicada a la literatura y la tarea del escritor, titulada *La vida oculta* (1993) y el libro de relatos para jóvenes *La reina de los gatos* (1993).

Sus obras más recientes son *Historia de un abrigo* (2005), *Compañeras de viaje* (2010), *Mi amor en vano* (2012), *El fin* (2015), *Chicos y chicas* (2016), *Lúcida melancolía* (2017) y *Música de ópera* (2019).